

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR

ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XVI

Contribution de :

N. FIRATLI — J. LASSUS — A. GRABAR — J. LEROY — V. ELBERN
A. FROLOW — M. DURLIAT — M. VIEILLARD-TROJEKOUROFF — J. LAUFFRAY
H. STERN — T. VELMANS — P. MILJKOVIĆ-PEPEK — G. CAMES — A.S. CAHN
J. LACAM — T. GERASIMOV

PARIS

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLXVI

B.V. 2918

ont montré des Garamantes livrés aux bêtes, attachés sur un piquet vertical que porte un char poussé, au moyen d'une longue barre, par les valets du cirque¹⁰. Si la forme du supplice infligé au diacre romain n'est pas légendaire, on peut croire qu'il avait été au préalable attaché sur le gril — qu'on poussa ensuite au-dessus des flammes. On peut se demander si les anneaux que forment les queues de lions, sur le gril étrusque, n'ont pas pu servir à attacher, en diagonale, des chaînes de fixation.

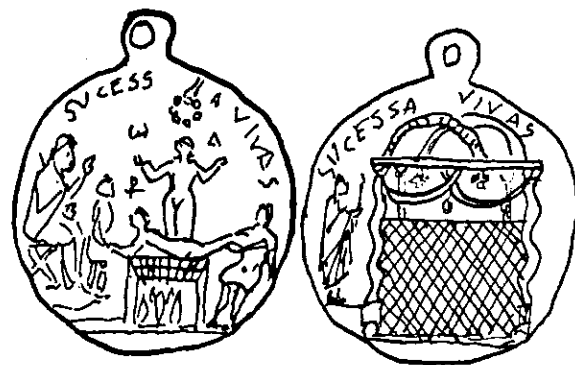


FIG. 3. — Rome. Médaille de Successa. Martyre et tombeau de saint Lurent. (N. M. Maurice Denis-Boulet, *Rome Souterraine*, fig. 6).

Le supplice de Laurent se trouve, en tous cas, assimilé à un sacrifice. Et ce n'est pas pour ma part à l'autel des holocaustes que je penserais. Il semble bien établi que les combats de gladiateurs et les supplices au cirque se substituaient à des sacrifices humains. On a récemment insisté sur un passage de la *Passio Perpetuae*, qui montre des martyrs qu'on prétend revêtir, avant de les livrer aux bêtes dans l'amphithéâtre de Carthage, de vêtements sacerdotaux païens, comme pour souligner le caractère votif de leur mort¹¹. Même si, à ma connaissance, une telle assimilation n'a jamais été explicitement exprimée par les textes martyrologiques, elle semble dans la ligne des préoccupations païennes.

La découverte fortuite d'un gril analogue à celui dont je présente l'image a très bien pu imposer aux chrétiens une vision, peu éloignée de la réalité, de ce qu'avait pu être le supplice du saint. On peut sans doute admettre que c'est un gril étrusque qui est représenté sur la mosaïque. *Craticula habebat rotas*¹².

A la suite de H. Dütschke, P. Courcelle insiste sur un caractère de la mosaïque, qui l'aide à présenter une explication : "Il n'y a pas action, mais représentation de trois symboles". Le martyr porte-croix, "destiné au supplice", le gril à roulettes, char à quatre roues qui le conduira au Paradis, l'armoire aux évangiles, qui sont le *testamentum*, le contenu même du témoignage du martyr¹³.

Il est sans doute intéressant de signaler un autre exemple de représentation d'une scène, par juxtaposition des motifs. Je pense à la peinture qui, dans la "Chapelle des Sacraments" de la Catacombe de Calliste, figure le sacrifice d'Abraham. On y voit, placés les uns à côté des autres, l'enfant Isaac dans l'attitude de l'orant, Abraham, faisant le même geste, le mou-ton de la substitution, un arbre, et même le fagot. On peut essayer d'interpréter cette scène par l'action de grâces, après l'intervention divine — autrement dit par le choix d'un épisode différent de celui qu'on figure d'ordinaire. Je crois plutôt à une représentation analytique, qui n'a pas la même valeur explicative qu'à Galla Placidia, mais qui procède du même esprit.

Paris.

Jean LASSUS.

10. S. AURIGEMMA, *Italy in Africa*, Rome 1960, pl. 151 et 152; *I mosaici di Zliten*, Roma-Milano 1926, p. 269.

11. G. Ch. PICARD, *La Civilisation de l'Afrique Romaine*, Paris 1959, p. 268; *Recueil de Constantine*, LXVI (1948), p. 117.

12. P. COURCELLE, *loc. cit.*, p. 36 et 38 : c'est le texte du Pseudo Fulgence, *Sermo* LX. P. L. t. LXV, 931, C :

le gril de saint Laurent, devenu le char qui l'emporte en Paradis, peut-être par allusion au char d'Élie, peut-être aussi dirai-je, parce qu'il était rougi par le feu.

13. P. COURCELLE, *loc. cit.*, p. 38; H. Dütschke, *Ravennatische Studien*, p. 268.

14. De ROSSI, *Roma sotterranea cristiana*, t. II, pl. XVI. 3. Rome 1864.

UN THÈME DE L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE : L'OISEAU DANS LA CAGE

par André GRABAR

à Richard Krautheimer

L'Art chrétien de l'Antiquité réservait une grande place aux figurations symboliques indépendantes de toute évocation de personnages ou d'événements historiques. Ce genre de figurations est fréquent dans l'art chrétien funéraire des III^e-V^e siècles : sarcophages, peintures murales des hypogées, objets de culte divers. Mais les figurations symboliques de ce type deviennent rares, à partir du V^e siècle, et disparaissent peu de temps après.

Cependant, elles ont connu une espèce de survie, dans des fonctions secondaires et de portée très limitée en comparaison avec l'imagerie "historique" désormais prédominante. Je pense notamment aux figurations symboliques des pavements en mosaïque ou des marges des Tables des Canons, dans les manuscrits des Évangiles. Dans les deux cas, il s'agit nettement d'emplacements marginaux, par rapport à l'ensemble de la décoration d'une église ou d'un manuscrit.

C'est là, sur des mosaïques de pavement du VI^e siècle, dans les provinces orientales de l'Empire et sur les marges d'un manuscrit arménien du X^e siècle, qu'on voit apparaître un motif curieux : l'oiseau dans une cage. Motif ornemental ou symbole ? Comme on verra, il s'agit d'un symbole.

Le *Dictionnaire* de Cabrol-Leclercq, sous le mot *cage* (II, 2 col. 154-154 avec les fig. 1830 et 1831) évoque deux représentations paléo-chrétiennes et romaines de la cage. Un vase en argile provenant d'une catacombe romaine offre l'image d'un oiseau enfermé dans une cage, au milieu de plantes ; un sarcophage autrefois publié par Bosio montre, au pied d'une orante, une cage sur le toit duquel est assis un oiseau. L'article affirme, sans citer un texte à l'appui, que Bosio (*Roma sotterranea*, Rome, 1632, p. 57) considérait la cage comme un symbole de la prison de l'âme qu'était le corps. Sur le sarcophage, on avait voulu figurer l'âme qui a quitté le corps, au moment de la mort, et qui prenait son vol vers le paradis.

Je connais quatre autres figurations de l'oiseau dans la cage, sur les mosaïques de pavement chrétiennes.

1. *Gérasa* en Transjordanie, église d'Élie, Marie et Soreg. L'oiseau dans la cage fait partie d'un grand panneau que nous avons étudié récemment, pour conclure qu'il s'agit d'une représentation symbolique de la Terre. Au lieu de le décrire à nouveau, nous renvoyons à

cet article¹. A côté de l'oiseau enfermé dans la cage on en voit un autre qui se tient devant elle.

2. *Sabratha* en Cyrénaïque, église du VI^e siècle. L'oiseau dans la cage y apparaît au milieu d'une mosaïque qui figure un arbre gigantesque qui n'est qu'une version particulière des ramifications qui remplissent le panneau de Gérasa. Autrement dit, ici encore l'oiseau en cage fait partie d'une composition symbolique de la Terre².

3. *Corfou*. Fragment d'une mosaïque de pavement du VI^e siècle (plutôt que du V^e) provenant d'une église paléochrétienne de Corfou (de Paléopolis). Il a figuré à l'Exposition d'Art Byzantin à Athènes en 1964 (n° 135). L'oiseau est enfermé dans la cage. Il n'y a pas de portillon ouvert. Il est probable que ce fragment avait fait partie d'une composition semblable aux exemples ci-dessus (fig. 1).

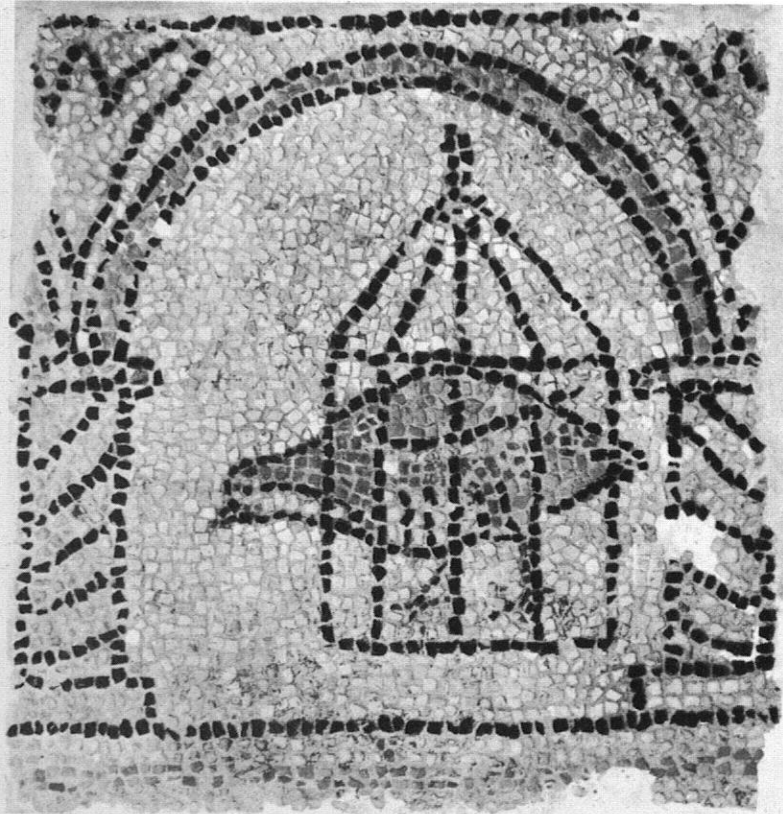


FIG. 1. — Corfou, Musée. (Phot. Exposition d'art byzantin. Athènes, 1964).

4. Misis, ancienne *Mopsueste*, en Cilicie. Grand panneau de mosaïque de pavement, V^e (?) siècle ou légèrement plus ancien (fig. 2, 3, 4). En bordure, entourés de pampres, l'oiseau qui vient de sortir de sa cage, un cierge qui brûle et trois lampes allumées dont deux posées sur un long candélabre et une suspendue à une chaînette (et divers motifs strictement décoratifs) ; au milieu du

panneau, une image de l'arche de Noé (sans Noé) accompagnée de l'inscription ΚΙΒΩΤΟC ΝΩΕΡ(Α) "arche intelligible" ; à la porte de l'arche, un oiseau qui est en train d'y pénétrer (on n'en voit que l'arrière-train), et tout autour de nombreux animaux et oiseaux, qui contemplant l'arche³ (voir la Note additionnelle à la fin de l'article).

5. A ces exemples chrétiens, joignons un exemple juif contemporain. Il s'agit, là encore, d'une mosaïque de pavement du VI^e siècle, mais dans une synagogue, celle de Nirim en

1. A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien* (Deuxième article), dans *Cahiers Archéologiques*, XII, 1962, p. 115 et suiv. Sur la mosaïque de Gérasa, p. 122 et fig. 6.

2. H. PEIRCE et R. TYLER, *L'art byzantin*, II, pl. 115.

3. BUDDE, dans *Riv. arch. crist.*, XXXII, 1-2, 1956, pp. 41-58.



FIG. 2. — Misis (anc. Mopsueste, Cilicie). Église (d'après Budde).



FIG. 3. — Misis (anc. Mopsueste, Cilicie). Église (d'après Budde).

Paléistine (fig. 5, 6). Le panneau de mosaïque y est conçu de la même façon que dans les églises de nos exemples 1, 2 et 3, c'est-à-dire qu'on y voit se déployer une espèce de grande plante schématisée, dans les ramifications de laquelle sont logés divers motifs. Ceux-ci — d'un dessin qui rappelle les ornements végétaux de l'Évangile Rabula — sont tous végétaux (tandis que dans les églises, il y en avait qui étaient figuratifs). En outre, tout en haut de la composition, du côté du chevet de la synagogue, on aperçoit un groupe de symboles juifs : un candélabre à sept branches flanqué de deux lions. Certains symboles mineurs accompagnent ces trois figurations, tandis que deux palmiers encadrent le candélabre et prolongent vers le bas le groupe d'images à symbolisme juive. C'est là aussi, entre les palmiers, qu'est représentée une cage avec l'oiseau⁴. En elle-même cette image ne se distingue en rien des mosaïques chrétiennes du même sujet (version habituelle avec cage sans portillon ouvert), et quant à la position centrale, dans l'axe du panneau, on l'a observé déjà, dans l'église de Sabratha. On remarquera cependant que, dans la synagogue de Nirim, le motif qui suit celui de la cage, au-dessous de celui-ci, représente également un oiseau. Celui-

4. Photographies et dessins que je dois à l'amabilité de M. Michel Avi-Jonah.

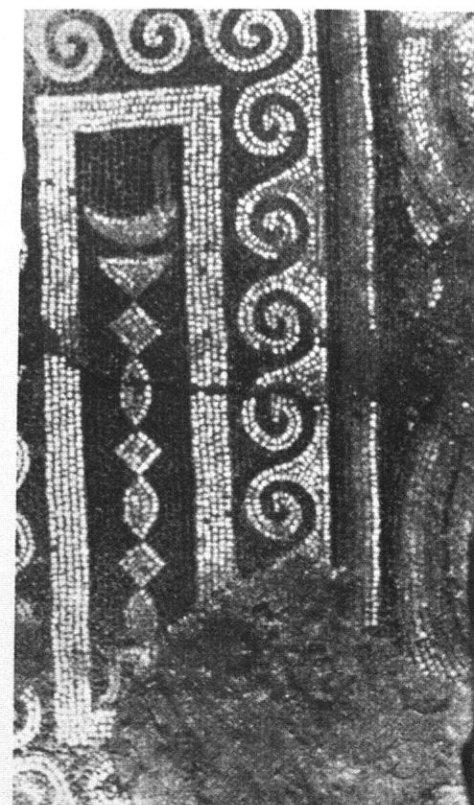
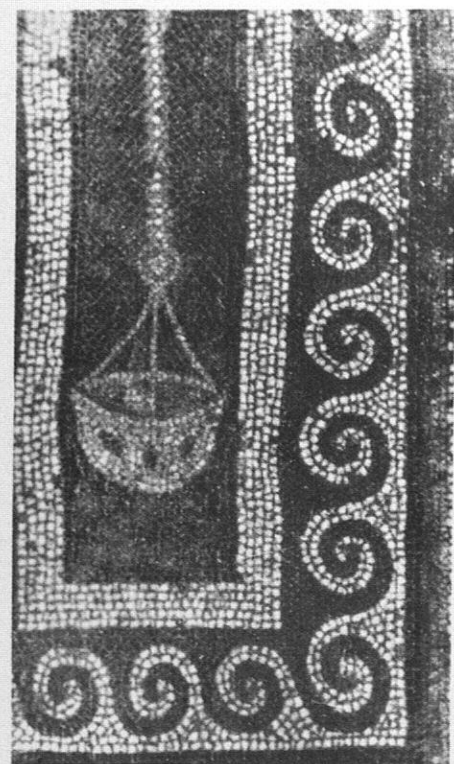


FIG. 4 a, b, c. — Misis (anc. Mopsueste, Cilicie).
Église (d'après Budde).

ci est plus grand. Il a toutes les chances de figurer une poule, et la présence d'un œuf auprès de l'oiseau confirme cette interprétation. Sur cette image, la poule et l'œuf sont installés dans un récipient (une corbeille ?) rond s'élargissant vers le haut.

6. Un exemple médiéval. Il s'agit d'un manuscrit de 989 copié sur un original du VI^e s. : le Tétravangile arménien cod. 229 de l'ancienne Bibliothèque d'Etchmiadzin. Sur le fol. 2 v (et probablement sur le fol. 3 qui lui fait face), on voit au-dessus des arcs des Tables des Canons, le motif de l'oiseau dans la cage, flanqué de plantes et de deux oiseaux⁵ (fig. 7). Comme nous l'avons fait observer déjà, dans l'article cité plus haut,

5. Carl NORDENFALK, *Die spätantiken Kanontafeln*, I. Göteborg, 1938, pl. 18.

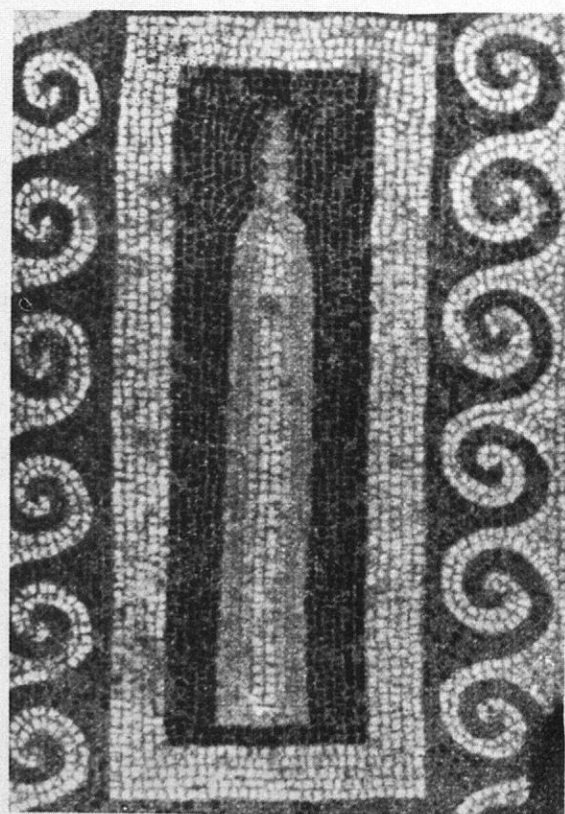
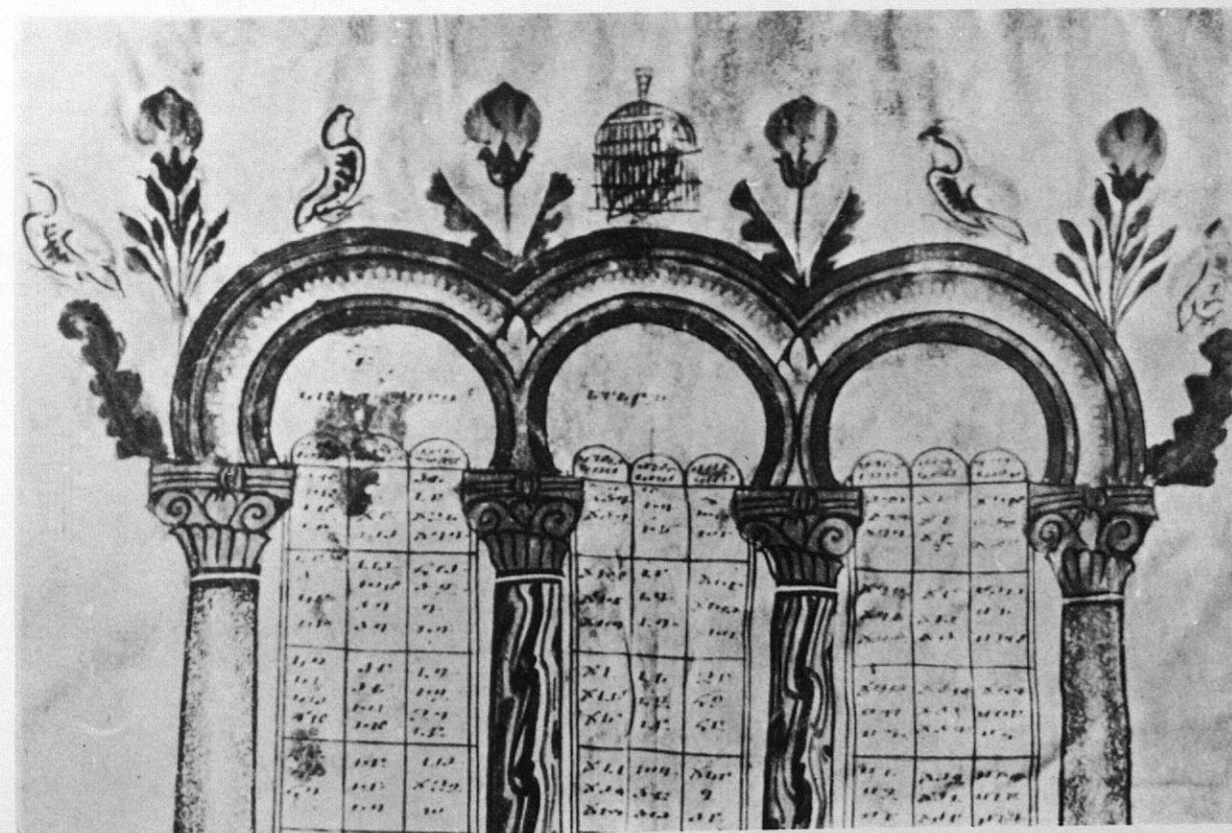


FIG. 6. — Nirim, Israel. Synagogue.

FIG. 5. — Nirim, Israel. Synagogue.

FIG. 7. — Etchmiadzin, Tétravangile de 989.



le décor marginal des pages consacrées aux Tables des Canons se sert du même répertoire de motifs que le décor des mosaïques de pavement. L'exemple de l'Évangile de Rabula en apporte la meilleure preuve, pour l'époque même des mosaïques de pavement, tandis que de nombreux monuments du haut moyen âge, grecs, latins, arméniens et autres les confirment amplement, ces œuvres médiévales reprenant le décor du VI^e siècle. Le décor marginal des pages des Canons est un domaine qui, au moyen âge, resta particulièrement fidèle aux modèles antiques, et c'est ce qui explique que, dans le codex arménien de 989, on est placé devant une réplique du motif de l'oiseau en cage : il y a échoué ensemble avec d'autres débris d'un cycle antique. Quant au parallélisme des cycles des mosaïques de pavement et des marges des Canons, il n'est nullement accidentel : dans les deux cas, on se proposait de montrer le jardin terrestre, avec ses plantes et ses animaux auxquels pouvaient se joindre des hommes. De part et d'autre, il y a certes des différences, qui suggèrent peut-être des nuances de signification de ces compositions décoratives. C'est ainsi que, sur les images des Canons, on tient souvent à représenter des fontaines, qu'on ne retrouve pas sur les mosaïques en pavement des églises. Mais les pavements des baptistères paléochrétiens (Ochrid, rotonde) connaissent bien le motif des fontaines et des animaux qui viennent auprès de ces sources de vie, et cela montre que ce motif était bel et bien compris dans le cycle qui inspira les décorateurs des Tables des Canons. La présence de l'oiseau dans la cage, sur une page des Canons du Tétraévangile d'Etchmiadzin, le confirme : c'est bien le même cycle.

Quel sens symbolique pourrait-on reconnaître dans ces images de l'oiseau dans la cage ?

Le thème de l'âme-oiseau est trop répandu pour qu'on ait besoin de citer des textes qui en parlent. Celui du corps humain comparé à une cage qui empêche l'âme dans son ascension vers le ciel avait certes connu un grand succès dans l'Antiquité, mais il est moins fréquent. Après M. Courcelle⁶, renvoyons à saint Augustin qui, à cet égard, semble suivre Porphyre (*Sententiae* 28 ; *Ad Gaurum* II, 3, XIV, 4) lorsqu'il déclare que l'âme est comparable à un oiseau en cage, incapable de s'évader dans les airs qui sont son domaine. Dans les *Soliloques* I, 14, 24, Augustin affirme même que, enfermé dans la cage de son corps, l'homme ne peut pas s'apercevoir de la lumière intelligible céleste. Cette dernière image mérite tout particulièrement l'attention de l'historien de l'iconographie, car en art aussi on trouve, en opposition à la cage, une figuration de l'intelligible (v. *infra* sur la mosaïque de Mopsueste). Observons aussi — puisque nos témoignages archéologiques appartiennent presque tous aux pays de langue grecque, tandis que les textes les plus intéressants remontent à des auteurs latins, — que notre meilleur auteur, saint Augustin, se sert des images empruntées aux néo-platoniciens, tels que Porphyre, et que d'autres néo-platoniciens, comme Jamblique ou Proclus, faisaient également état de l'assimilation du corps humain avec la cage. Ces textes néo-platoniciens nous ramènent au monde grec, celui qui par ailleurs s'était servi dans son art de figurations de l'oiseau dans la cage.

On voit bien que, dans le langage de l'Église antique et des chrétiens de ce temps, l'"oiseau dans la cage" était un *topos*, tout autant que l'image iconographique qui traduit cette locution, et que ce *topos* avait généralement la même signification. Nous verrons cependant que la figuration iconographique de ce motif est moins explicite que sa version littéraire, et que, dans un cas tout au moins, cette figuration pouvait donner lieu à une interprétation différente.

6. Pierre COURCELLE, dans *Annuaire du Collège de France*, 63^e année, Paris, 1963, pp. 376-388, et dans *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Pro-*

blemggeschichte des Platanismus. Festgabe für Johannes Hirschberger, herausgegeben von Kurt Flasch, Frankfurt-sur-Main, 1965, pp. 102-116.

L'exemple iconographique le plus explicite est celui de la mosaïque de Mopsueste.

On y trouve, en effet, une espèce de cycle d'images symboliques qui, de ce fait, reçoivent une signification plus précise. Le grand panneau de mosaïques y comprend une large bordure décorative et une image centrale. La bordure est faite de grandes feuilles d'acanthe et de divers motifs installés au milieu de ces feuilles. C'est là qu'on trouve l'oiseau dans la cage, ainsi que divers *lumina* dont il sera question ci-dessous. Contrairement à d'autres images de l'oiseau et de la cage, celle de Mopsueste représente le portillon de la cage ouvert et l'oiseau quittant la cage. Cette variante iconographique ne peut avoir d'autre sens symbolique que celui-ci : l'âme humaine est en train de se libérer de la prison du corps. La composition centrale de la même mosaïque corrobore cette interprétation. En effet, on y voit un oiseau (probablement le même) qui pénètre à l'intérieur de l'Arche du déluge. Les mouvements des deux oiseaux, dont l'un sort de la cage et l'autre rentre dans l'Arche, sont strictement symétriques, et d'autres traits iconographiques expliquent ce parallélisme. L'Arche est représentée sans Noé, et une légende ΚΙΒΩΤΟC ΝΩΕΡ(Α), Κιβωτός νοερά, l'assimile à un lieu de séjour et de salut intelligible⁷. Des animaux se tiennent autour de cette arche symbolique, et l'adorent, tandis que les mouvements des deux oiseaux que nous venons d'observer s'expliquent définitivement : l'âme quitte le corps et choisit un séjour intelligible, qu'il s'agisse du séjour *post-mortem* ou d'une envolée de l'âme vers le ciel, pendant la vie sur terre.

Comme nous le faisons observer tout à l'heure, l'oiseau dans la cage n'est pas le seul motif qui se profile sur les grosses feuilles de la bordure, à Mopsueste. On y voit notamment — motifs rarissimes — un cierge allumé, une lampe au haut d'un candélabre et deux lampes suspendues. La présence de ces *lumina* est à rapprocher du thème de la cage. Car il s'agit d'une adaptation iconographique du thème antique (Virgile *Aen.* VI, 730-734 ; Plotin *Ennead.* I, 4, 8, 2-5) repris par les Pères (Ambroise, *De Jacob et vita beata* I, 36 ; p. ex. Augustin, *De moribus ecclesiae catholicae* IV, 6. PL. XXXII, 1313)⁸ de la flamme — autre image de l'âme : la flamme de l'âme, comme la lumière d'une lanterne, est une force qui brille par elle-même... et ne peut s'éteindre ; elle garde toujours son aptitude à s'élever vers le haut".

Autrement dit, sur la mosaïque de Mopsueste, le cierge, les lampes avec leur flamme font pendant à la cage avec son oiseau. Ce sont *grosso modo* des "synonymes" iconographiques.

Tout compte fait, en ce qui concerne les figurations chrétiennes de l'oiseau en cage, il s'agit partout d'un symbole de l'âme enfermée dans la prison du corps. A Mopsueste, le symbole est le même (il est dédoublé par ceux des *lumina*), mais l'iconographe a voulu tirer davantage de ces symboles et montrer également l'antithèse de l'âme prisonnière du corps, en créant une deuxième image de cette âme qui, cette fois, s'échappe du corps et pénètre dans l'au-delà (symbolisé par l'Arche).

Notre exemple médiéval, moins explicite, ne fait que reproduire un modèle plus ancien, dans le genre de ceux du VI^e siècle, que nous venons de voir. L'historien y relève plutôt le fait d'un transfert sur les marges des Tables des Canons d'un motif qui, au VI^e siècle, servait à décorer des mosaïques de pavement. Un motif aussi précis que l'oiseau en cage permet d'établir cette filiation, qui d'ailleurs se laisse confirmer par le transfert d'autres motifs semblables dans les mêmes catégories d'œuvres médiévales.

7. L' "ω" (au lieu du "ο") dans νοερός ne devrait pas nous interdire cette restitution, étant donné la fré-

quence de fautes de ce genre. Mais on a voulu peut-être aussi faire allusion à Noé (Νῶε).

8. COURCELLE, dans *Parusia*, pp. 111-112.

En revanche, la mosaïque de pavement juive, celle de la synagogue de Nirim en Palestine (le n° 5 de notre liste), nous met en présence d'un phénomène plus original. En effet, le motif de l'oiseau dans la cage y reçoit, semble-t-il, une signification différente. Même image mais sens distinct : c'est le cas d'un "homonyme" iconographique.

En effet, à Nirim l'image de l'oiseau dans une cage est fixée entre les symboles de la religion juive les plus sacrés et une représentation de la poule et de son œuf dans une corbeille (?). Nous avons pu observer, dans une autre étude⁹, que le thème de la poule a la valeur d'un symbole de la protection, de la sécurité et que chez les chrétiens il devait évoquer l'Église, et chez les Juifs, la Synagogue ou la communauté du Peuple Élu. A Nirim, l'oiseau en cage se présentait donc entre deux séries de figurations plus ou moins synonymes, et cela semble exclure une interprétation de la cage comme une prison de l'âme. Il y a bien plus de chance à ce que, cette fois, la cage ait été assimilée à une mue, c'est-à-dire à quelque chose qui protège. Ce genre d'interprétation, si différente qu'elle soit de la symbolique chrétienne de la cage, a, elle aussi, des antécédents antiques. En renvoyant là dessus à mon article précédent, je me bornerai à mentionner la mosaïque romaine du Musée de Carthage dite du "seigneur Flavius"¹⁰. La mue devant laquelle se tiennent la poule et les poussins y est représentée, comme à Nirim, dans l'axe du panneau et immédiatement au-dessous d'une personification du Foyer ou de la *Domus* du "seigneur Flavius". Dans cette œuvre païenne et de date très antérieure, la mue avec la poule est symbole de la protection qu'assure le Foyer. Selon nous, la mosaïque de la synagogue de Nirim adapte ce même symbole à la Synagogue ou à la Communauté religieuse du Peuple Élu.

Paris.

André GRABAR.

9. V. article cité *supra*, note 1.

10. *Ibid.*, fig. 10-11.

Note additionnelle. — Cet article a été composé lorsque j'ai pu prendre connaissance d'un second article de M. Budde consacré aux mosaïques de Misis-Mopsueste (paru dans *Pantheon* 18, 1960, pp. 118 à 126). On y trouve la reproduction d'une partie de la mosaïque qui ne figure pas parmi les illustrations du premier article (1956) et dont, pour cette raison, j'ignorais l'existence. Située symétriquement par rapport à la représentation de l'oiseau qui sort de sa cage (v. notre fig. 2), on y voit une autre cage, plus grande, qui renferme un lièvre. Devant lui il y a peut-être (la photographie est indistincte dans cette partie et le texte de M. Budde ne relève pas ce détail), des feuilles qui, dans ce cas, représenteraient la nourriture du lièvre. Quoiqu'il en soit, l'ordonnateur de la mosaïque semble opposer l'oiseau qui sort de la cage au lièvre qui reste dans la sienne. Si la première image figure l'âme qui s'élève au-dessus des contraintes du corps (cf. p. 14), la seconde symboliserait ceux qui ne connaissent que la vie physique et ses satisfactions (la nourriture du lièvre pourrait faire allusion à ces dernières, si ce motif figure effectivement sur la mosaïque). Le *Dictionnaire* de Cabrol, s.v. lièvre, rappelle que le lièvre avait la réputation d'un animal particulièrement lubrique (Clément d'Alexandrie, *Paedag.* II, X: P.G. 8, 497, 500), ce qui pouvait en faire un symbole de ceux qui se complaisaient dans la vie du corps. La branche de verdure, dans ce contexte, évoquerait les plaisirs physiques.

Dans le même article, fâcheusement dépourvu de toute référence, M. Budde donne une interprétation correcte de l'image de l'oiseau sortant de la cage (p. 122). Il date la mosaïque de Misis-Mopsueste de l'époque où Théodore de Mopsueste était évêque de cette ville, soit de 392 à 428. Pour se prononcer définitivement il faut attendre une publication scientifique de ces mosaïques remarquables.

A PROPOS DE L'INSCRIPTION SYRIAQUE DU RELIQUAIRE D'ISTANBUL

par Jules LEROY

Dans le Cahier XIV M. Grabar a fait connaître un reliquaire de marbre blanc, découvert par lui au musée d'Istanbul, dont les caractères artistiques rappellent les ossuaires juifs¹. Par bonheur, ce petit monument porte une inscription syriaque estranghélo parfaitement lisible sur la photographie qui accompagne l'étude en question :

ܐܢܬܐ ܕܡܪܝܬܐ ܕܡܪܝܬܐ ܕܡܪܝܬܐ ܕܡܪܝܬܐ ܕܡܪܝܬܐ
ܕܡܪܝܬܐ ܕܡܪܝܬܐ ܕܡܪܝܬܐ ܕܡܪܝܬܐ ܕܡܪܝܬܐ

Le texte a été traduit et commenté comme suit :

"Toi (tu as) dans ce coffret les apôtres Simon Pierre et Thomas l'apôtre et Siméon de de la colonne et le martyr Tobie (?)". L'inscription nous apprend qu'il s'agit bien d'un reliquaire chrétien (malgré l'absence de tout signe chrétien) et qu'il provient de la région d'Antioche (étant donné que les saints Syméon Stylite et — probablement — Tobie sont des saints de l'Antiochène). En Antiochène, les influences juives ont pu s'exercer facilement, étant donné l'importance de la colonie juive à Antioche même et dans les autres villes du pays. Mais il se trouve qu'un mot de cette inscription syriaque, le terme par lequel elle désigne le petit sarcophage-reliquaire, apporte un précieux témoignage sur l'arrière-plan juif de cette œuvre modeste. En effet, pour dire reliquaire, l'inscription ne fait pas appel à un mot syriaque, mais se sert d'un terme hébraïque "glosquema" en l'estropiant légèrement (on lit : "Llosquema"). Or ce mot hébreu signifie "ossuaire, reliquaire, coffret" et il servait précisément à désigner les petits coffrets pour ossements qui présentent tant de ressemblances avec le reliquaire d'Istanbul." [A. GRABAR, p. 53.]

On ne peut qu'être d'accord avec le savant commentateur pour ce qui touche ces rapports de ressemblance artistique entre le reliquaire chrétien et les si nombreux ossuaires connus, encore qu'il ne faille pas trop insister sur l'origine hébraïque du terme employé. En fait le mot (écrit LLWSQM', au lieu de GLWSQM' à cause de la parenté graphique en estranghélo entre le ܐ et le ܐ, qui descend un peu au-dessous de la ligne tandis que le ܐ la dépasse) n'est pas juif. Comme la forme l'indique, c'est un mot de la grécité

1. A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art chrétien*, C.A. XIV, (1964) p. 48 ss.

hellénistique *γλωσσόμοχον*, connu par saint Jean au sens de bourse, *marsupium* (Jo. XII, 6) et il s'applique à Judas qui tenait la bourse du Collège apostolique. Il a été adopté aussi bien par la langue judaïque non biblique que par le syriaque avec le sens précis, chez l'une et chez l'autre, de cassette renfermant les restes des humains, fragmentaires ou entiers, qu'il s'agisse de saints ou d'hommes ordinaires. Par conséquent il peut, selon les cas, désigner aussi bien un cercueil qu'un reliquaire proprement dit.

Ceci constaté, il est possible d'améliorer la traduction de toute l'inscription en apportant deux petites corrections suggérées par la lecture de la photographie.

La première correction tombe juste sur le premier mot traduit par *Toi*. L'erreur provient de la similitude qu'il y a en syriaque, soit estranghélo, soit šerto, entre le N et le Y. Sans aucune hésitation il faut mettre la faute sur le lapicide qui a bien écrit 'NT (ܐܢܬ) pronom de la deuxième personne. Mais cela n'a aucun sens, la supposition de *tu as* étant tout gratuite. La difficulté disparaît si, au lieu d'un *nun*(N), on lit un yod ܝܢ, formule fréquente pour rendre notre expression, *il est, il existe, il y a*.

Une autre mauvaise lecture regarde le dernier mot. Il est marqué du signe du pluriel (le tréma sur le mot), ce qui oblige à lire non plus un nom propre, *Toubia*, mais *Toubiê*. Ce mot n'existe pas en syriaque. Mais la confusion constatée plus haut entre le *nun* et le *yod* se retrouve ici. Il faut lire *Toubnê* (ܬܘܒܢܐ), pluriel de *Toub*(ō)nō, bienheureux.

Le sens de l'inscription est donc très clair :

Il y a dans ce reliquaire les apôtres Simon Pierre et Thomas l'apôtre, et Syméon le Stylite et les bienheureux martyrs.

Seuls par conséquent sont spécifiés les trois saints. Une formule générale désigne les martyrs dont on ne connaissait sans doute pas les noms. Cette formule passe-partout n'est pas ignorée de l'Eglise latine qui termine chaque jour la lecture du martyrologe d'une manière semblable. Elle existe aussi en Syrie sous la forme grecque, comme l'indique J. Lassus², sur une inscription donnant justement une liste de martyrs.

L'élimination de l'hypothétique Tobie, sur lequel se fonde en partie l'origine antiochienne supposée de notre reliquaire, ne doit cependant pas faire abandonner cette hypothèse. Tous les noms cités ont en effet un rapport particulier avec la grande ville syrienne, où les chrétiens reçurent pour la première fois leur nom spécifique. Saint Pierre est regardé comme le fondateur de l'Eglise d'Antioche, comme son premier évêque et, à ce titre la ville conservait sa *cathedra*³. Si on n'y voyait pas de sanctuaire mis sous son vocable, il y avait sur le mont Silpius une grotte portant son nom qu'on faisait visiter aux pèlerins⁴. Quant à saint Syméon Stylite (car il s'agit évidemment de Siméon l'Ancien, comme nous allons le dire), il suffit de rappeler qu'il y possédait son tombeau et une église⁵. Saint Thomas fait quelque difficulté. Le centre de son culte était à Edesse. Mais il était aussi honoré en Syrie : il avait en effet la réputation de faire des miracles à Damas⁶ et nous connaissons au x^e siècle, par

2. J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1944, p. 172 : ἄγρια τῶν ἑτερον μαρτύρων.

3. Voir les témoignages sur l'activité apostolique de saint Pierre à Antioche, dans G. DOWNEY, *A History of Antioch in Syria*, Princeton, 1961, p. 284 et, plus longuement pp. 583-586. La liste concerne indifféremment la présence de Pierre dans la ville et le siège apostolique qu'il y aurait fondé. Nous ne parlons évidemment pas ici des traditions latines qui ont trouvé leur expression dans la double fête de la *Cathedra Petri* à Antioche (22 février) et à Rome (18 janvier).

4. C'est du moins, selon DOWNEY, ce qu'affirme la

brochure anonyme, *La grotte de saint Pierre à Antioche. Étude par un missionnaire capucin* (Mission des capucins en Syrie et Mésopotamie), Beyrouth, 1934. La question demanderait un nouvel examen, cf. M. VAN CUTSUM, *Analecta Bollandiana*, LIV (1936) p. 184.

5. G. DOWNEY, *op. cit.*, pp. 479-480, où l'on trouve les références à la *Vita* de saint Syméon Stylite (grecque et syriaque) et aux écrivains byzantins, Malalas, Evagre et *Chronicon Paschale*.

6. H. DELEHAYE, *Origines du culte des Martyrs*, Bruxelles, 1912, p. 184.

une allusion rapide d'Agapius de Menbidj⁷ l'existence à Antioche même d'une église de Mar Toumâ, laquelle n'est pas davantage précisée. L'expression, assez vague, pourrait faire supposer que cette chapelle était celle d'un certain Thomas, apocrisiaire d'un couvent d'Apamée, à la fin du v^e siècle. Son histoire est liée à celle de Syméon le Jeune, le stylite du Mont-Admirable⁸. Mort à Antioche au cours d'une visite, on l'enterra dans le cimetière



Istanbul, Musée Archéologique. Reliquaire.

des étrangers. Mais ses actions thaumaturgiques le firent plus tard transporter à l'intérieur de la ville : on éleva sur son corps une petite chapelle bien connue des Antiochiens⁹. C'est sans doute pour bien montrer que les reliques du coffret n'étaient pas les siennes que le lapicide a pris soin de répéter le terme *apôtre*, après son nom, alors qu'il n'était pas nécessaire, puisque le pluriel s'applique autant à lui qu'à saint Pierre.

La remise au jour par M. Grabar de ce coffret-reliquaire apporte un nouveau témoin du culte si répandu de saint Syméon Stylite, dont l'influence sur l'art ancien de Syrie et d'ailleurs, a été souvent signalée¹⁰. Il ne fait pas de doute qu'il s'agit bien en effet du fondateur du stylitisme, puisque le terme "Syméon de la colonne" lui est réservé. Notre remarque n'est pas inutile, car on sait que parmi les nombreux objets-souvenirs qui portent l'image d'un moine sur une colonne, un très grand nombre sont consacrés non à sa mémoire, mais à celle de son homonyme, Syméon le Jeune ou le Thaumaturge, mort en 592¹¹. C'est ce

7. AGAPIUS DE MENBIDJ, *Histoire universelle* (en arabe), trad. VASSILIEV, *Patrologia orientalis*, VIII, 3, p. 421.

8. G. DOWNEY, *op. cit.*, p. 552, n. 225. Résumé de sa vie, où sont signalées les différences rencontrées dans les diverses traditions. Sans intérêt ici. La chapelle funéraire était en dehors de la Porte de Daphné.

9. *Ibid.* p. 659.

10. K. HOLL, *Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung*, in *Philobesia* P. Kleinert, Berlin, 1907, p. 51 s.

11. Pour une vue d'ensemble, il faut toujours recourir à J. LASSUS, *Images de Stylites*, *Bulletin d'études orientales de Damas*, II (1932), pp. 76-83. Toute la question a été reprise dans *l'Icone des Stylites de Deir Balamend (Liban) et ses sources d'inspiration* que nous avons publiée au tome XXXVIII des *Mélanges de l'Université saint Joseph* (Beyrouth) 1962, pp. 332-358. On y trouvera une liste des monuments découverts depuis 1932.

La Syrie chrétienne nous a habitués à ces reliquaires en forme de petits sarcophages à toit en dos d'âne et à acrotères. M. Lassus en a fait une étude dans ses *Sanctuaires chrétiens de Syrie*¹² et a bien souligné la place qu'ils tenaient dans la vie culturelle, officielle et privée, de l'époque paléochrétienne. Or tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour présentent un détail qui apparaît nettement dans le reliquaire d'Istanbul (fig. 1 de l'art. de M. Grabar) : ils sont tous percés de trous dans le couvercle et offrent souvent à l'intérieur des cases. Tel celui trouvé par G. Tchalenko à Behio, si clairement décrit par M. Seyrig : à l'intérieur "sont pratiqués deux cuves rectangulaires séparées, destinées à recevoir deux reliques distinctes. Chaque cuve communique avec l'intérieur par un orifice du couvercle, où l'on versait l'huile, et par un conduit qui menait l'huile, une fois sanctifiée par le contact des reliques, dans un petit bénitier de la face antérieure du reliquaire"¹³.

Cette sanctification d'objets par contact avec les reliques d'un saint est une pratique bien connue et générale dans tout le monde chrétien, bien que les conditions aient été différentes en Orient et en Occident¹⁴. L'utilisation de l'huile paraît avoir eu les faveurs des chrétiens orientaux et c'est pourquoi la majorité des reliquaires qui nous sont parvenus de Syrie portent les ouvertures que nous venons de dire. Pourtant il n'est pas certain que tout reliquaire de cette nature ait connu la pratique signalée. Un curieux texte du *Livre des Supérieurs* de Thomas de Marga¹⁵, au IX^e siècle, qui contient l'histoire des moines de la région de Beth Abhé, en territoire nestorien, donne à ces ouvertures une autre signification. Racontant l'histoire de "Rabban Gabriel et Rabban Cyprien, chefs du saint monastère existant dans le district de Birtâ, dans la contrée de Margâ", l'historien donne une liste des anachorètes

12. E. COCHE DE LA FERTE, *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, 1958, pp. 52 et 108. J. LASSUS, *Une image de saint Syméon le Jeune sur un fragment de reliquaire syrien du Musée du Louvre*, *Monuments Piot*, LI, 1960, pp. 129-148.

13. Nous ne parlons évidemment ici que des reliquaires de Syméon provenant de Syrie. Il en existe d'autres ailleurs, comme celui connu depuis longtemps, sur lequel E. FOLLIERI, *Un reliquario bizantino di S. Simeone Stilite*, *Mémorial H. Grégoire* (= *Byzantion*, XXXV, 1965, pp. 62-82) vient de rappeler l'attention. C'est un reliquaire conservé au monastère des Camaldules de Florence, contenant un fragment du crâne du Stylite. Le reliquaire byzantin proprement dit, en forme de boîte ronde, est orné d'une croix dont les quatre branches portent une inscription grecque. Son étude porte l'auteur de l'article à le dater du X^e siècle, avant 944. La boîte elle-même est aujourd'hui encastrée dans un autre reliquaire de bois en forme de monstrance du XVIII^e siècle. — Nous ne retiendrons pas non plus

une inscription en mauvais caractères syriaques (copie, pl. XLII) indiquant qu'elle contient "le corps de saint Siméon" et qu'elle a été découverte par le prêtre Georges, fils d'Hanoun en 1528 des Grecs = 1216 A.D. La description de POGNON ainsi que la place qu'elle occupait dans le sanctuaire assure que cette boîte était bien un reliquaire, mais le nom de Syméon est trop commun dans l'onomastique syriaque pour qu'on songe à l'appliquer ici au Stylite.

14. *Op. cit.*, p. 163 s.

15. G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du nord*, t. III, Paris, 1958, pp. 16-17; figures 8 et 9, p. 58.

16. H. LECLERCQ, art. *Reliques et reliquaires*, *DACL*, col. 2302/2310, où sont bien mises en lumière les deux pratiques.

17. Ecrivain nestorien dont les dates de la naissance et de la mort sont imprécises. Son œuvre, racontant l'histoire des monastères de Mésopotamie, fut écrite

le couvercle des tombes servaient uniquement, semble-t-il, à l'exhalaison de l'odeur de sainteté¹⁸.

Il est bien évident que ces deux pratiques sont de même nature et il paraît sans intérêt de rechercher par où a commencé l'habitude de percer ces trous, dans les reliquaires ou les cercueils, le terme *glosqema* utilisé par Thomas de Marga s'entendant des uns et des autres, comme nous l'avons dit. La question est sans importance. Nous profiterons cependant de l'occasion offerte par ces textes — aussi bien l'histoire de Thomas que l'inscription du reliquaire — pour signaler à Antioche la présence d'une pièce de même nature, qui n'est pas sans mériter une place dans l'histoire des arts syriens. C'est encore le *Livre des Supérieurs* qui nous renseigne sur son existence et sur son sort. Au chapitre IV du livre II est racontée l'histoire "du coffret (*glosqemâ*) des ossements des apôtres que Mar Išo 'Yabh apporta avec lui (d'Antioche) et plaça dans ce saint monastère de Beth Abhé"²⁰. En visitant les églises d'Antioche Mar Išo 'Yabh avait vu dans l'une d'entre elles qui n'est pas précisée, "un coffret de marbre blanc sur lequel était le signe de l'adorable croix et, unies au char de sa majesté, deux figures de chérubins". Il avait constaté aussi les actions merveilleuses qui s'opéraient auprès de ces ossements, qui étaient ceux, apprit-il plus tard, des bienheureux apôtres. Lesquels ? L'histoire ne le dit pas. Le malheureux saint séchait d'envie de posséder un pareil trésor. Prières, mortifications, supplications, jeûnes, rien n'y faisant, il se résolut à s'en remettre à Dieu, qui favorisa ses desseins : "il vola le coffret et l'emporta avec lui avec tout l'honneur dû aux saints qui étaient à l'intérieur".

A cette époque ces pieux larcins n'étaient pas rares. Leur réussite était même considérée comme un témoignage de protection divine. On connaissait déjà en Syrie des vols de corps saints. Sans parler de celui de Syméon Stylite, qui ne put reposer dans le lieu de son admirable vie, on sait l'histoire du corps de Jacques Baradaï, fondateur et organisateur de l'Eglise jacobite, dérobé au couvent de Casion et transporté dans celui de Phesiltha. Le fait a donné naissance à un récit digne de nos meilleurs romans d'espionnage²¹. Mais on n'avait pas encore mentionné de vol de reliquaire. Et, qui plus est, d'un reliquaire de prix. La description qui en est faite ne permet pas de l'imaginer exactement. On voit seulement

18. W. BUDGE, *The Book of Governors by Thomas of Margâ*, Londres, 1893, p. 329 (texte); 575-576 (traduction).

19. Il y aurait sur ces tombeaux à ouvertures toute une étude archéologique en faire en accord avec une recherche systématique sur les *Beth Qadiše* ou *Martyria* des régions orientales du christianisme syriaque. Ces ouvertures ne sont pas toujours pratiquées dans le couvercle du sarcophage, car il est des cas où le corps est enterré dans le sol, mais on a ménagé au-dessus de lui

Celle de Mar Samuel est couverte d'une pierre plate qui ne s'étend pas sur toute la surface. On aperçoit, quoique très difficilement, une couche de sable apporté par des visiteurs ou les moines, qui sera ensuite emporté par d'autres fidèles en manière de souvenir ou de talisman. Ces usages sont bien connus.

20. W. BUDGE, *op. cit.*, pp. 70-71 (texte); 127-128 (traduction). Pour la localisation, voir, en dernier lieu, J. FIEB, *Assyrie chrétienne. Contribution à l'étude de l'histoire et de la géographie ecclésiastiques et monas-*

dernier en particulier qu'on voit sur la belle plaque d'argent repoussée que conserve le Louvre¹². Elle a dû autrefois servir de revêtement d'orfèvrerie à un reliquaire (de bois ? de pierre ?) d'une forme assez voisine de celle du reliquaire d'Istanbul. On n'avait donc jusqu'à ce jour aucun reliquaire de Syméon l'Ancien. Aucun, sauf la magnifique basilique de Kala'at Sema'an élevée pour servir d'écrin à la colonne sur laquelle il s'était sanctifié. Le coffret d'Istanbul est donc le bienvenu dans une documentation, somme toute, assez pauvre¹³.

La Syrie chrétienne nous a habitués à ces reliquaires en forme de petits sarcophages à toit en dos d'âne et à acrotères. M. Lassus en a fait une étude dans ses *Sanctuaires chrétiens de Syrie*¹⁴ et a bien souligné la place qu'ils tenaient dans la vie culturelle, officielle et privée, de l'époque paléochrétienne. Or tous ceux qui ont été publiés jusqu'à ce jour présentent un détail qui apparaît nettement dans le reliquaire d'Istanbul (fig. 1 de l'art. de M. Grabar) : ils sont tous percés de trous dans le couvercle et offrent souvent à l'intérieur des cases. Tel celui trouvé par G. Tchalenko à Behio, si clairement décrit par M. Seyrig : à l'intérieur "sont pratiqués deux cuves rectangulaires séparées, destinées à recevoir deux reliques distinctes. Chaque cuve communique avec l'intérieur par un orifice du couvercle, où l'on versait l'huile, et par un conduit qui menait l'huile, une fois sanctifiée par le contact des reliques, dans un petit bénitier de la face antérieure du reliquaire"¹⁵.

Cette sanctification d'objets par contact avec les reliques d'un saint est une pratique bien connue et générale dans tout le monde chrétien, bien que les conditions aient été différentes en Orient et en Occident¹⁶. L'utilisation de l'huile paraît avoir eu les faveurs des chrétiens orientaux et c'est pourquoi la majorité des reliquaires qui nous sont parvenus de Syrie portent les ouvertures que nous venons de dire. Pourtant il n'est pas certain que tout reliquaire de cette nature ait connu la pratique signalée. Un curieux texte du *Livre des Supérieurs* de Thomas de Marga¹⁷, au IX^e siècle, qui contient l'histoire des moines de la région de Beth Abhé, en territoire nestorien, donne à ces ouvertures une autre signification. Racontant l'histoire de "Rabban Gabriel et Rabban Cyprien, chefs du saint monastère existant dans le district de Birtâ, dans la contrée de Margâ", l'historien donne une liste des anachorètes

enterrés dans ce lieu et invite le lecteur à aller admirer "les croix précieuses qui sont gravées dans la roche non touchée par la hache à l'intérieur de la caverne en témoignage de la sainteté de ces défunts" et à voir "comment sont sculptées les tables posées sur leurs cercueils (où) sont laissées de petites ouvertures pour le souffle agréable qui s'exhale de leur poussière"¹⁸. Aucune allusion n'est faite à la pratique de l'huile. Les trous ménagés dans le couvercle des tombes servaient uniquement, semble-t-il, à l'exhalaison de l'odeur de sainteté¹⁹.

Il est bien évident que ces deux pratiques sont de même nature et il paraît sans intérêt de rechercher par où a commencé l'habitude de percer ces trous, dans les reliquaires ou les cercueils, le terme *glosqema* utilisé par Thomas de Marga s'entendant des uns et des autres, comme nous l'avons dit. La question est sans importance. Nous profiterons cependant de l'occasion offerte par ces textes — aussi bien l'histoire de Thomas que l'inscription du reliquaire — pour signaler à Antioche la présence d'une pièce de même nature, qui n'est pas sans mériter une place dans l'histoire des arts syriens. C'est encore le *Livre des Supérieurs* qui nous renseigne sur son existence et sur son sort. Au chapitre IV du livre II est racontée l'histoire "du coffret (*glosqema*) des ossements des apôtres que Mar Išo 'Yabh apporta avec lui (d'Antioche) et plaça dans ce saint monastère de Beth Abhé"²⁰. En visitant les églises d'Antioche Mar Išo 'Yabh avait vu dans l'une d'entre elles qui n'est pas précisée, "un coffret de marbre blanc sur lequel était le signe de l'adorable croix et, unies au char de sa majesté, deux figures de chérubins". Il avait constaté aussi les actions merveilleuses qui s'opéraient auprès de ces ossements, qui étaient ceux, apprit-il plus tard, des bienheureux apôtres. Lesquels ? L'histoire ne le dit pas. Le malheureux saint séchait d'envie de posséder un pareil trésor. Prières, mortifications, supplications, jeûnes, rien n'y faisant, il se résolut à s'en remettre à Dieu, qui favorisa ses desseins : "il vola le coffret et l'emporta avec lui avec tout l'honneur dû aux saints qui étaient à l'intérieur".

A cette époque ces pieux larcins n'étaient pas rares. Leur réussite était même considérée comme un témoignage de protection divine. On connaissait déjà en Syrie des vols de corps saints. Sans parler de celui de Syméon Stylite, qui ne put reposer dans le lieu de son admirable vie, on sait l'histoire du corps de Jacques Baradaï, fondateur et organisateur de l'Eglise jacobite, dérobé au couvent de Casion et transporté dans celui de Phesiltha. Le fait a donné naissance à un récit digne de nos meilleurs romans d'espionnage²¹. Mais on n'avait pas encore mentionné de vol de reliquaire. Et, qui plus est, d'un reliquaire de prix. La description qui en est faite ne permet pas de l'imaginer exactement. On voit seulement

12. E. COCHE DE LA FERTE, *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, Paris, 1958, pp. 52 et 108. J. LASSUS, *Une image de saint Syméon le Jeune sur un fragment de reliquaire syrien du Musée du Louvre*, Monuments Piot, LI, 1960, pp. 129-148.

13. Nous ne parlons évidemment ici que des reliquaires de Syméon provenant de Syrie. Il en existe d'autres ailleurs, comme celui connu depuis longtemps, sur lequel E. FOLLIERI, *Un reliquario bizantino di S. Simeone Stilite*, Memorial H. Grégoire (= Byzantion, XXXV, 1965, pp. 62-82) vient de rappeler l'attention. C'est un reliquaire conservé au monastère des Camaldules de Florence, contenant un fragment du crâne du Stylite. Le reliquaire byzantin proprement dit, en forme de boîte ronde, est orné d'une croix dont les quatre branches portent une inscription grecque. Son étude porte l'auteur de l'article à le dater du X^e siècle, avant 944. La boîte elle-même est aujourd'hui encastrée dans un autre reliquaire de bois en forme de monstace du XVIII^e siècle. — Nous ne retiendrons pas non plus comme un reliquaire de Syméon Stylite la "boîte rectangulaire en pierre de petite dimension et sans couvercle, découverte dans un des murs du sanctuaire de l'église du couvent de Saint-Julien de Qariathain, village au sud-est de Homs" signalée par H. POGNON, *Inscriptions sémitiques*, p. 203, n° 117. Sur l'une des faces elle porte

une inscription en mauvais caractères syriaques (copie, pl. XLII) indiquant qu'elle contient "le corps de saint Siméon" et qu'elle a été découverte par le prêtre Georges, fils d'Hanoun en 1528 des Grecs = 1216 A.D. La description de POGNON ainsi que la place qu'elle occupait dans le sanctuaire assure que cette boîte était bien un reliquaire, mais le nom de Syméon est trop commun dans l'onomastique syriaque pour qu'on songe à l'appliquer ici au Stylite.

14. *Op. cit.*, p. 163 s.

15. G. TCHALENKO, *Villages antiques de la Syrie du nord*, t. III, Paris, 1958, pp. 16-17; figures 8 et 9, p. 58.

16. H. LECLERCQ, art. *Reliques et reliquaires*, DACL, col. 2302/2310, où sont bien mises en lumière les deux pratiques.

17. Ecrivain nestorien dont les dates de la naissance et de la mort sont imprécises. Son œuvre, racontant l'histoire des monastères de Mésopotamie, fut écrite entre 825 et 850. Ces données, courantes depuis la notice de J. S. ASSEMANI, *Bibliotheca Orientalis* II, 490-497, viennent d'être revues et corrigées par J. M. FIEY, *Thomas de Marga, Notule de littérature syriaque*, Le Muséon, LXXVIII (1965), pp. 361-366. L'ouvrage fut écrit vers 850.

18. W. BUDGE, *The Book of Governors by Thomas of Margâ*, Londres, 1893, p. 329 (texte); 575-576 (traduction).

19. Il y aurait sur ces tombeaux à ouvertures toute une étude archéologique en faire en accord avec une recherche systématique sur les *Beth Qadiše* ou *Martyria* des régions orientales du christianisme syriaque. Ces ouvertures ne sont pas toujours pratiquées dans le couvercle du sarcophage, car il est des cas où le corps est enterré dans le sol, mais on a ménagé au-dessus de lui un petit toit ouvert des deux côtés, comme on le voit au monastère de Qartamin (sur celui-ci, C.A. VIII, 1956, pp. 75-91). Les tombeaux des deux fondateurs, Mar Gabriel et Mar Samuel disparaissent sous le plancher du Beth Qadiše, tandis que les autres moines sont placés dans les arcosoles creusés dans les parois. La tombe de Mar Gabriel est surmontée par deux tuiles formant toit.

Celle de Mar Samuel est couverte d'une pierre plate qui ne s'étend pas sur toute la surface. On aperçoit, quoique très difficilement, une couche de sable apporté par des visiteurs ou les moines, qui sera ensuite emporté par d'autres fidèles en manière de souvenir ou de talisman. Ces usages sont bien connus.

20. W. BUDGE, *op. cit.*, pp. 70-71 (texte); 127-128 (traduction). Pour la localisation, voir, en dernier lieu, J. FIEY, *Assyrie chrétienne. Contribution à l'étude de l'histoire et de la géographie ecclésiastiques et monastiques du nord de l'Iraq*, t. I, Beyrouth, 1965, pp. 236-248.

21. Résumé dans le DACL, article susdit, d'après A. KUGENER, *Comment le corps de Jacques Baradée fut enlevé du couvent de Casion par les moines de Phesiltha* (Bibliothèque hagiographique orientale de C. CLUGNET, fasc. 3, Paris, 1902).

qu'il était orné de toute une iconographie composée d'une croix et, dit le texte syriaque, "unies à elle, dessous le char de son honneur (c'est-à-dire son char glorieux), deux faces (*parçoupa* = *πρόσωπον*) de chérubins".

S'agissait-il d'un relief sculpté à même la pierre, sur le toit ou sur les parois, ou d'un coffret garni de plaques d'argent où se lisait une représentation analogue à celle de l'Ascension de l'évangéliste de Rabbūlā²², la croix tenant la place du Christ debout? Ne pourrait-on pas concevoir aussi un coffret surmonté d'une croix posé sur des chérubins? On pourrait aussi supposer, selon un sens du mot *Marbaktā*, non un char proprement dit, mais un trône, comme on le voit dans une miniature d'un manuscrit syriaque plus tardif où, dans la Vision d'Ezéchiél, le Christ est assis dans une chaire qualifiée par l'inscription de "char de Yahvé"²³. Le trône est soutenu par les protomes des animaux évangéliques et accosté de deux séraphins portant un cartouche avec le Trisagion. La pensée en ce cas se trouve immédiatement reportée vers la célèbre Chaire de saint Marc de Venise étudiée au tome VII des Cahiers²⁴. Ce trône de majesté, sommé d'une croix, soutenu par les quatre évangélistes, est, on le sait avec certitude, un reliquaire privé de ses ossements, autrefois contenus dans les trous placés à sa base. Des êtres ailés sont placés au-dessus des trous (non au-dessous). Leurs six ailes leur donnent l'apparence de séraphins, non de chérubins, dont le rôle le plus ancien était de porter le char. Mais cette différence de nature et de fonction entre ces êtres angéliques ne doit pas trop nous étonner. Depuis Ezéchiél, et surtout à l'époque des apocalypses juives, il s'est opéré des fusions et des confusions²⁵ qui expliquent que les représentations plastiques qu'on en a faites soient souvent imprécises. On constate d'ailleurs le même phénomène dans la littérature liturgique²⁶. Qu'il s'agisse dans la Sedia de saint Marc d'êtres apparentés aux séraphins et dans le reliquaire d'Antioche de chérubins, peu importe. Nous sommes, de part et d'autre, dans un monde d'idées apocalyptiques et paradisiaques, bien adaptées au culte des saints et des martyrs. Ce que nous voulons souligner, profitant de l'occasion qui nous est offerte par l'inscription du reliquaire d'Istanbul d'évoquer l'existence de plusieurs autres reliquaires, c'est que tous ces objets du culte ont entre eux des rapports d'iconographie incontestables, rapports encore plus sensibles quand il s'agit de la Sedia et du reliquaire antiochien transporté par Mar Išo 'Yabh au fin fond de la Mésopotamie chrétienne. Ces rapports confirment l'origine orientale du décor de la Sedia, si résolument affirmée par M. Grabar et contre laquelle quelques analogies occidentales, signalées et aussitôt écartées, ne sauraient prévaloir²⁷.

Paris.

Jules LEROY.

22. J. LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, pl. 33; description et commentaire, t. I, pp. 183-189.

23. *Ibid.*, pl. 50, commentaire I, pp. 183-189. Le manuscrit provient des cercles jacobites des environs de Mélitène, quoiqu'il soit conservé à Mossoul.

24. A. GRABAR, *La "Sedia di San Marco" à Venise*, loc. cit., pp. 19-34.

25. J. TRINQUET, art. *Kerub, Kerubim*, dans le *Dict. de la Bible, Supplément*, V, col. 183-184.

26. H. LECLERCQ, art. *Seraphins*, du DACL, col. 1305, signale en effet quelques textes, tant grecs que latins, où Dieu est dit être assis *super Cherubim et Seraphim*, formule réprochée par saint Jérôme. La confusion date donc de loin.

27. A. GRABAR, loc. cit., pp. 33-34.

HIC SCS SYMION

*Eine vorkarolingische Kultstatue des Symeon Stylites in Poitiers**

Victor H. ELBERN

Unter den Skulpturenfragmenten, die P. Camille de la Croix im Jahre 1878 in der von ihm "Hypogée-Martyrium" genannten Grabkapelle des Mellebaudis auf dem "Champ des Martyrs" bei Poitiers aufdeckte, fand sich ein arg beschädigtes Stück, fast wie ein Baumstamm rund gearbeitet¹ (Abb. 1-3). Es wird heute noch in der Mellebaudis-Memorie aufbewahrt. Offensichtlich war das etwa 32 cm hohe, im Durchmesser rund 20 cm messende Fragment, dessen heller Kalkstein aus den Brüchen von Lourdines unweit Poitiers stammt, einmal Teil einer plastisch gearbeiteten Figur. Es läßt sich beschreiben als Mittelstück einer aufrecht stehenden Gestalt, von der der Rumpf — von den Schultern bis hinunter zu den Oberschenkeln — erhalten ist. Der Körper ist mit einem in gewellte, vertikal verlaufende Falten geordneten Gewande bekleidet. An den Oberarmen bemerkt man kleine Zotten, die auf eine Art Fell oder Pelz schließen lassen (Abb. 1).

Deutlich ist zu sehen, daß die Arme an den Ellbogengelenken abgewinkelt und die Hände vor die Brust geführt sind. Sie halten an kurzer Hasta ein im Relief hervorgehobenes Kreuz mit sich verbreiternden Armen. Es war ursprünglich bemalt und mit Glaseinlagen verziert² (Abb. 2). Das von den Armen umschlossene, rechteckige Feld mit dem Kreuz darin wirkt fast bildhaft-flach. Am oberen Abschluß dieses Feldes verläuft ein schmaler Streifen mit der Inschrift HIC SCS SYMION. Die Partie am Ansatz der Beine ist verunklärt, sodaß sich die Gestaltung des unteren Teiles der Figur nicht mit Sicherheit bestimmen läßt. Es ist jedoch deutlich festzustellen, daß eine Art Wulst quer über den Unterkörper bzw. die Schenkel geführt ist³.

* Die Kenntnis des in dieser Studie berührten Denkmälerkreises konnte ich auf Reisen erwerben, die mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft nach Frankreich (1959) und dem Nahen Osten (1963) unternommen worden sind.

1. C. DE LA CROIX, *Monographie de l'Hypogée-Martyrium de Poitiers*, Paris, 1883, p. 23 ff. und passim.

2. Eine genaue Beschreibung des Stückes ist weder bei DE LA CROIX, op. cit., p. 39, 56, 81-83 gegeben, noch bei L. LEVILLAIN, La "Memoria" de l'Abbé Mellebaude, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 3. Sér. II / Poitiers, 1911, p. 355 ff. — Für die Anfertigung von Fotos sowie für Auskünfte bin ich dem verehrten Freunde Dr. François Eygun, Directeur de la Circonscription des Antiquités Historiques du Poitou, zu besonderem Danke verpflichtet.

3. DE LA CROIX, op. cit., ordnet dem Fragment ein

weiteres Bruchstück zu, mit Resten einer Inschrift: DNI HAP, op. cit. Taf. XII. Aus der Form dieses Stückes läßt sich nichts über eine eventuelle Zugehörigkeit zu dem figürlichen Fragment entnehmen. — Die Kontraktion SCS wird von de la Croix STS gelesen. Doch ist zu bemerken, daß sich in den übrigen Inschriften aus der Mellebaudis-Memorie durchwegs die erstere Schreibung findet. Auch LEVILLAIN, art. cit. p. 382 zieht, ohne die Frage näher zu prüfen, die Kontraktion SCS vor. Wir schließen uns dieser Schreibweise als der wahrscheinlicheren an.

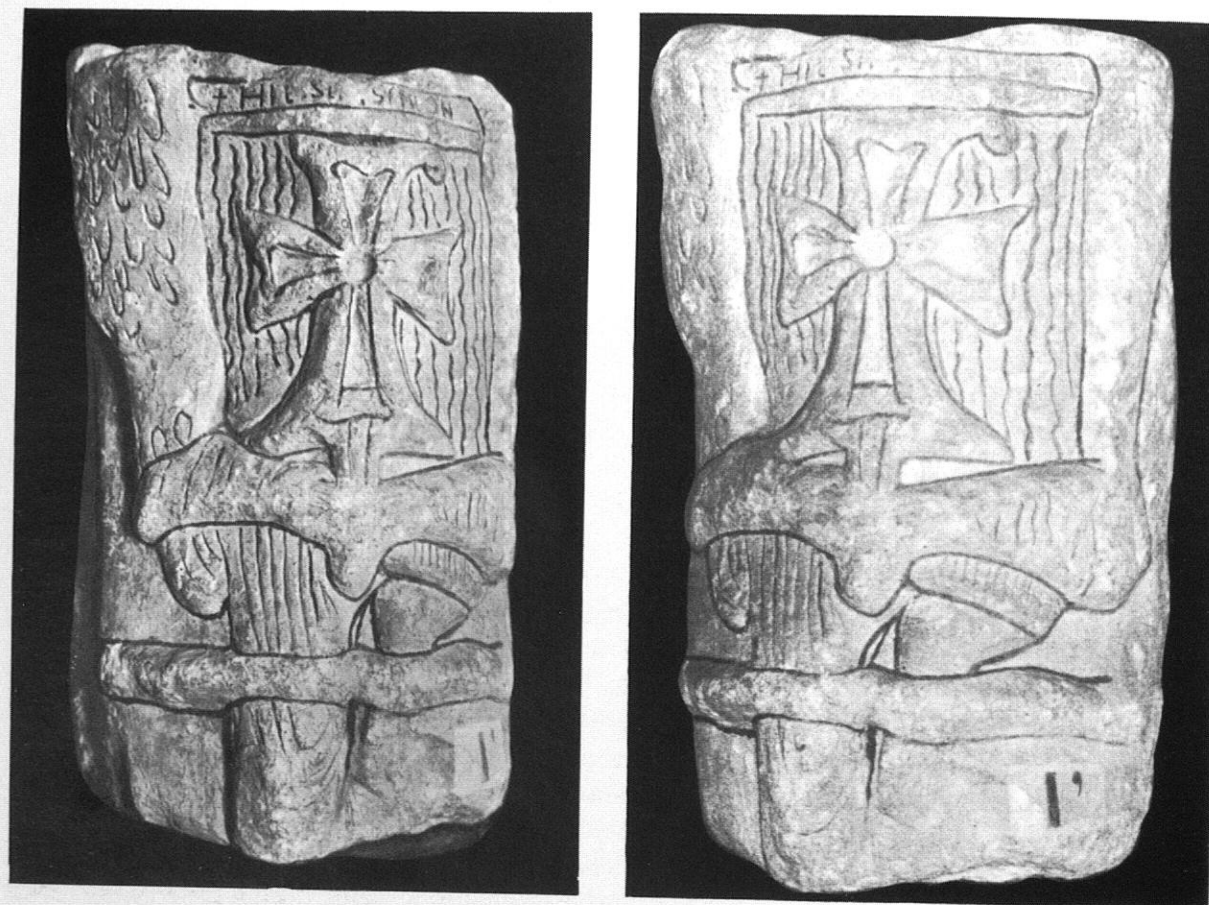


Abb. 1-2. — Kalksteinfragment des hl. Symeon, von links und von vorn
Poitiers, Mellebaudis-Memorie (Cl.: Dr. F. Eygun, Poitiers).

Der Aufschrift wegen hat das Fragment, dem zur künstlerischen und ikonographischen Bestimmung sonst alles zu fehlen scheint, einige Aufmerksamkeit gefunden. P. de la Croix sah darin eine Art Titulus, er beurteilte das Stück bzw. die von ihm angedeutete Figur als "fort grotesque". Stilgeschichtlich brachte er sie zutreffend in Verbindung mit dem bekannten, in der älteren Literatur als "relief des deux martyrs crucifiés" bezeichneten Relief, mit dem zusammen es auch gefunden worden war⁴. Irrtümlicherweise sah er zwischen den beiden Fragmenten auch einen weiteren Zusammenhang. In der Annahme, daß jenes Relief "devait servir de piédestal à un sujet allégorique", setzte er ihm in einer Rekonstruktion das kopflose "rondin simulant un arbre" auf, ohne sich über die weitere Ergänzung beider Stücke Gedanken zu machen. Léon Levillain sah das von den Armen gerahmte Rechteck auf der Frontseite des Fragmentes als "une sorte d'icône" an, die von der Gestalt getragen worden wäre. Im übrigen verstand er das Bruchstück als Rest eines Einzelwerkes "sur fût de colonne"⁵.

4. Zur Bestimmung dieses Reliefs als Darstellung der beiden gekreuzigten Schächer und als Basis einer monumentalen Kreuzigung Christi vgl. V.H. ELBERN, Das Relief der Gekreuzigten in der Mellebaudis-Memorie zu Poitiers. Über eine vorkarolingische Nachbildung des Heiligen Grabes zu Jerusalem, in: Jahrbuch der Berliner Museen III/1961, p. 152 ff. — DERS., Nou-

velles recherches au sujet de la crypte de l'abbé Mellébaude, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 4. sér. VI/1962, p. 375 ff. (Der französische Text geht dem erstgenannten Aufsatz voraus.)

5. LEVILLAIN, La "Memoria" de l'Abbé Mellébaude, a.a.O., p. 368. Zur Rekonstruktion vgl. DE LA CROIX, op. cit. Taf. XX oben, dazu p. 39.

Möglicherweise ist damit die Verbindung der figürlichen Darstellung mit dem ganzen Werkstück gemeint. Denn dieses ist, betrachtet man es von der Rückseite her, säulenhaft gerundet und hinten unbearbeitet geblieben (Abb. 3). Auch der erwähnte, unter den Armen quer über die Schenkel verlaufende Wulst verliert sich ohne nähere Kennzeichnung im Stumpf. Man begreift, daß P. de la Croix es so verstand: "les cuisses sont liées à un tronc d'arbre"⁶. Offensichtlich aber bilden Figur und Säule eine untrennbare Einheit, wobei ein gewisser Fassadencharakter der Darstellung nicht in Abrede gestellt werden kann. Es ist wesentlich, diese Säulengestalt des Fragmentes im Auge zu behalten.

Das Interesse der beiden genannten, um die Erforschung der Mellebaudis-Memorie hochverdienten Gelehrten konzentrierte sich verständlicherweise auf die Frage nach der Identität des als SCS SYMION bezeichneten Dargestellten. P. de la Croix formulierte eine Alternative zwischen dem alten Symeon des Neuen Testaments, aus der "Darstellung Christi im Tempel" (Lk 2, 25 ff) und dem Apostel Simeon oder Simon, dem "Bruder Jesu", der nach dem Martertode des Jakobus zweiter Bischof von Jerusalem wurde und, Hagesipp zufolge, im Alter von 120 Jahren unter Kaiser Trajan am Kreuze starb⁷. Die Argumen-

tationen, die er zugunsten dieser These vortrug, waren religiös-emotional bedingt und gründeten sich auf seine Interpretation der Mellebaudis-Memorie und des Reliefs mit den "gekreuzigten Martyrern": "Mellebaudis, ... dont l'amour pour Notre-Seigneur Jésus-Christ se manifeste dans toutes les inscriptions de son monument, aura tenu à rappeler le souvenir du cousin germain du sauveur et sa mort par le supplice de la croix. N'est-il pas aussi croyable qu'il ait aimé à rapprocher ce crucifiement de celui des deux personnes attachées à leurs croix, dont il avait dirigé le bas-relief que nous avons décrit..."⁸.

Da die Zuschreibung des säulenhaften Monumentes an St. Simon, Bischof von Jerusalem, durch keinen konkreten Anhaltspunkt unter den Funden und Inschriften des Hypogée bestätigt wird, auch das Fragment selber in keiner Weise als Teil einer Kreuzigung zu erkennen ist, konnte L. Levillain mit ebenso gutem Recht von den beiden zur Wahl gestellten Heiligen den anderen vorziehen. Seine Begründung bleibt ähnlich unverbindlich: "Et nous sommes alors tentés de rapprocher de l'inscription de l'Emmanuel, le fragment de sculpture qui porte HIC SCS SIMION (sic): il représentait un personnage tenant dans ses



Abb. 3. — Kalksteinfragment des hl. Symeon
Poitiers, Mellebaudis-Memorie.
(Cl.: Dr. F. Eygun, Poitiers).

6. Ebda, p. 83.

7. Acta SS. Febr. III (1658) 53 ff.

8. DE LA CROIX, op. cit. p. 82.

bras une sorte d'icône ornée de la croix; on ne peut pas ne pas songer au vieillard qui reçut dans ses bras le précieux fardeau de l'Enfant-Dieu et qui se déclarait prêt à mourir puisqu'il avait vu le Messie. Le Christ occupe évidemment toute la pensée dans la conception première de cet édifice qui lui est dédié, et l'icône est la figuration symbolique du Christ qui n'est, nulle part ici, représenté sous la figure humaine"⁹.

Die von P. de la Croix gegebene Bestimmung der Figur ist in neuester Zeit noch einmal aufgenommen worden. Bei Édouard Salin¹⁰ ist das Fragment erneut bezeichnet als Darstellung des "cousin germain du Christ, évêque de Jérusalem et martyr sous Trajan à un âge très avancé". Den Gedankengängen frühmittelalterlicher Kunst entsprechend möchte Salin mit der Figur einen "caractère tutélaire de nature à protéger le monument" verbinden. Die dafür gegebene Begründung muß freilich stutzig machen: "L'histoire religiosa de Théodoret nous apprend, en effet (cap. 26), qu'à Rome les artisans attribuaient une vertu préservatrice à l'image de ce saint, également vénéré en Gaule, et plaçaient dans cet esprit son image à l'entrée de leurs ateliers". Dem Verfasser ist hier zweifellos eine Verwechslung unterlaufen. Die "Historia religiosa" des Theodoret (geb. ca 393, gest. spätestens 466), die Geschichte der Asketenmönche Syriens, berichtet in Kapitel 26 über das Leben des älteren Styliten mit Namen Symeon. Theodoret, Bischof von Kypros, war Zeitgenosse des Symeon Stylites. Dieser starb im Jahre 459, nachdem er 37 Jahre lang auf eine Säule gelebt hatte, die auf dem Tellneshin, dem heutigen Qālāt Semān nordwestlich Aleppo, errichtet war¹¹.

Obwohl also É. Salin den SCS SYMION des Fragmentes in der Mellebaudis-Memorie als "cousin germain du Christ" anspricht, meint er offensichtlich den berühmten Säulenheiligen des gleichen Namens, für den auch zutrifft, daß seine kultische und bildliche Verehrung weit verbreitet war. Es ist dieser Heilige, dessen Bild nach Theodoret am Eingang der Werkstätten römischer Handwerker angebracht war¹².

Man möchte jedoch annehmen, daß Salin den Hinweis auf den Styliten im Ernst geben wollte, denn er ist nicht der erste, der dies getan hat. Bereits der Kirchenhistoriker Mgr. Louis Duchesne hatte in einer Stellungnahme zum Buche des P. de la Croix dessen Deutung des SCS SYMION zurückgewiesen und ihr diejenige auf den Styliten vorgezogen¹³. In jüngster Zeit hat sich als weitere gewichtige Stimme É. Mâle uneingeschränkt, allerdings ebenso wie L. Duchesne ohne begründende Argumente, im gleichen Sinne ausgesprochen: "L'un (des reliefs trouvés dans l'hypogée de Mellébaude), presque informe, représente un personnage qui tient une croix sur sa poitrine. Son nom est inscrit: c'est saint Siméon, le fameux stylite de la région d'Antioche. Une sorte de balustrade placée devant ses jambes rappelle celle qui était au sommet de la colonne"¹⁴. Mit dem berühmten Säulenheiligen "aus der Gegend von Antiochia" kann allerdings kaum der von Édouard Salin unter Bezug auf die "Historia religiosa" genannte Symeon der Ältere, sondern nur der jüngere Stylit dieses Namens gemeint sein. Dieser war im Jahre 521 in Antiochia geboren und lebte seit seinem sechsten Lebensjahre auf verschiedenen Säulen von zunehmender Höhe. Zuletzt hauste er auf

9. LEVILLAIN, art. cit. p. 382.

10. E. SALIN, La Civilisation Mérovingienne, vol. IV. Les croyances. Paris 1959, p. 413 f.

11. Zu Symeon Stylites dem Älteren vgl. H. LIETZMANN, Das Leben des hl. Symeon Stylites. Leipzig 1908. — H. DELEHAYE, Les Saints Stylites. Brüssel 1923, p. I — XXXVI und A. J. FESTUGIÈRE, Antioche païenne et chrétienne. Paris 1959, p. 347 ff., 493 ff. Vgl. auch A. GRABAR, Martyrium. Recherches sur le culte des

reliques et l'art chrétien antique. Paris 1946, vol. II., p. 26, 51, 93.

12. J. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie. Paris 1944, p. 287.

13. In: Bulletin Critique 1884, p. 127 n. 4. Erwähnt bei LEVILLAIN, art. cit. p. 382 Anm. 3.

14. E. MÂLE, La fin du paganisme en Gaule. Paris 1950, p. 303 f.

dem θαυμαστόν ὄρος, dem "Mons Mirabilis" bei Seleukia unweit Antiochia am Orontes. Er starb im Jahre 592¹⁵.

Für die Bestimmung des Bruchstückes aus der Mellebaudis-Memorie wäre es eine sekundäre Frage, ob es sich bei dem SCS SYMION um den älteren oder den jüngeren Styliten handelt. Zuvörderst bleibt zu klären, ob die Interpretation auf einen Säulenheiligen überhaupt zutreffen kann. Wenn dies einsichtig gemacht werden kann, braucht die frühere Deutung des Fragments bei P. de la Croix und L. Levillain nicht eigens zurückgewiesen zu werden, da für sie kein stringentes Argument vorgebracht werden konnte. Zuerst ist also der historische Umkreis zu erhellen und zu fragen, ob und inwieweit der Kult des Säulenheiligen Symeon im vorkarolingischen Gallien bekannt gewesen ist.

Das wichtige Zeugnis des Theodoret für die Verehrung des älteren Symeon in Rom ist bereits zitiert worden¹⁶. Der gleiche Text läßt erkennen, daß Symeon im Abendlande nicht nur in Italien wohlbekannt war. Außer den Angehörigen fast aller Völkerschaften des christlichen Orients nennt die "Historia religiosa" Spanien, Britannien und Gallien als die Herkunftsländer von Besuchern auf dem Tellneshin¹⁷. Die damit bezeugten kultischen Verbindungen entsprechen den lebhaften Handelsbeziehungen zwischen Syrien und dem Abendlande, vor allem Gallien, im frühesten Mittelalter, die schon früh zur Einrichtung dauerhafter Syrerkolonien in den wichtigsten Städten Galliens geführt hatten¹⁸. Die Koppelung religiöser und merkantiler Beziehungen tritt in sehr anschaulicher Weise in der Vita der um 500 gestorbenen hl. Genovefa zutage: *Fuit quidam sanctus in partibus Orientis valde contemptor seculi nomine Simeon in Siria Ciliciae eminens ab Anthiopia constitutus in columna annis fere quadraginta. Quem aiunt sedole negotiatores euntes ac redeuntes de Genovefa interrogasse, quam etiam veneratione profusa salutasse et, ut eum in orationibus suis memorem haberet, poposcisse ferunt*¹⁹. Der Lebenszeit der hl. Genovefa entsprechend, müßte hier der ältere Symeon gemeint sein. Andererseits ist wegen der Ortsangabe Antiochia zu vermuten, daß wieder der jüngere angesprochen ist. Diese Annahme wird bekräftigt durch die Tatsache, daß die Vita der Genovefa erst im 8. Jahrhundert geschrieben ist²⁰. Nun ist der Text gerade dieser Entstehungszeit wegen ein wichtiges Zeugnis, weil er Kenntnis und Verehrung des beziehungsweise eines Styliten Symeon im vorkarolingischen Gallien voraussetzt.

Es gibt einen noch konkreteren und zudem weit älteren Hinweis auf diesen Kult. Als Gregor von Tours im Jahre 585 durch Yvoi, das heutige Carignan (Dept. Ardennes)

15. DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. LIX ff., 238 ff. — GRABAR, Martyrium, a.a.O., Bd. II p. 83 f., 344 Anm. 1. — H. LECLERCQ, vox Stylites, in: D.A.C.L. XV, 2. Paris 1953, Sp. 1697 ff. — Vor allem: P. VAN DEN VEN, La Vie Ancienne de saint Syméon Stylite le Jeune, Bd.I. Subsidia Hagiographica Nr. 32. Brüssel 1962, p. 108* ff.

16. Der Stylitenverehrung ist hohe Bedeutung für die Entwicklung der religiösen Bilderverehrung in der christlichen Kirche zuerkannt worden. Vgl. K. HOLL, Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung, in: Philoteria für P. Kleinert. Berlin 1907, p. 64 ff. — H. DELEHAYE, in: Analecta Bollandiana 27/1908, p. 443 ff. — E. KITZINGER, The Cult of Images before Iconoclasm, in: Dumbarton Oaks Papers VIII/1954, v.a. p. 117 und Anm. 141. — J. KOLLWITZ, Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung, in: Das Gottesbild im Abendland. Witten/Berlin 1957, p. 63 ff.

17. DELEHAYE, Les Saint Stylites, a.a.O., p. XXXI.

18. L. BRÉHIER, Les colonies d'orientaux en occident, in: Byzantinische Zeitschrift XII/1903, p. 16 f. — DERS., L'Art en France des Invasions Barbares à l'Époque Romane, Paris 1930, p. 36 ff. — H. PIRENNE, Geburt des Abendlandes (dtsh. Übers. von: Mahomet et Charlemagne, Brüssel 1936). Nijmegen (1941) p. 78 ff. — J. EBERSOLT, Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant et pendant les croisades, Paris 1954, p. 22 ff.

19. Vita Genovefae virginis Parisiensis 27. Mont. Germ. Hist., Script. Rer. Merov. III, p. 226. — Text zit. bei DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. XIX f., nach B.H.E. 3335.

20. WATTENBACH-LEVISION, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, I. Weimar 1952, p. 123 und Anm. 287. — DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. XIX vertritt die traditionelle Datierung der Vita etwa 15 Jahre nach dem Tode der Heiligen.

kam, lernte er einen Diakon mit Namen Wulflaicus kennen. Nachdem er das Vertrauen des Klerikers gewonnen hatte, erzählte dieser ihm, wie er — Langobarde von Geburt — in das Land gekommen sei und zuerst eine Säule errichtet habe, um auf ihr zu leben: *colomnam etiam statui in qua cum grandi cruciatu sino ullo pedum perstabem tegmine*. Die Bischöfe der Umgebung brachten ihn durch ihre Argumente, ihre Autorität und schließlich mit List dazu, von der Säule herabzusteigen, die sie dann umstürzen ließen: *non est aequa haec via quam sequeris*, bedeutete man dem asketischen Diakon, *nec tu ignobilis Symeoni Anthiochino, qui colomnae insedit, poteris comparare. Sed nec cruciatum hoc te sustinere patitur loci positio. Discende potius et cum fratribus, quos adgregasti tecum, inhabita*²¹.

Wieder wäre es interessant zu wissen, ob mit dem *Symeon Anthiochinus* der ältere oder der jüngere, erst 592, also ein Jahr nach Vollendung von Gregors Geschichtswerk gestorbene Stylit gemeint ist. Die sprachliche Zeitform — *qui colomnae insedit* — könnte für den letzteren sprechen. Außerdem genoß der jüngere Symeon wegen seiner Wundertaten schon zu seinen Lebzeiten so große Berühmtheit, daß die Kenntnis von seinem Leben im zeitgenössischen Gallien eher vorausgesetzt werden kann als diejenige des älteren Symeon, dessen Ruhm von dem jüngeren Nacheiferer weithin überstrahlt worden ist. Die beiden Symeone sind zudem schon relativ früh untereinander verwechselt bzw. miteinander identifiziert worden. Es mag in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß auf dem "Mons Mirabilis", wo der jüngere Symeon lebte und später verehrt wurde, das für den älteren auf dem Tellneshin errichtete Heiligtum "kopiert" und sein Kult nachgeahmt wurde. Obwohl somit die weit verbreitete Verehrung des Thaumastoriten, wie der Styliten allgemein, nur von dem Kult aus richtig gesehen werden kann, der sich an der Stätte des Lebens von Symeon Stylites dem Älteren entwickelt hatte²², darf angenommen werden, daß der Stylitenkult im frühmittelalterlichen Gallien im wesentlichen mit der Person Symeons des Jüngeren verbunden gewesen ist.

Inzwischen kann die eingangs gestellte Grundfrage positiv beantwortet werden: Die Säulenheiligen des christlichen Orients sind in der überragenden Gestalt des "Symeon" im Okzident, nicht zuletzt in Gallien bekannt und verehrt gewesen. Sie werden, wie aus dem Beispiel des verhinderten Styliten Wulflaicus hervorgeht, sogar nachgeahmt. Man wird dementsprechend nicht nur im Rom des 5. Jahrhunderts, sondern auch im merowingischen Gallien Bilder von Säulenheiligen erwarten dürfen. Sicherlich ist dies für Eulogien mit bildlichen Darstellungen von den Pilgerorten anzunehmen, die aus dem Orient in ziemlich großer Anzahl erhalten sind. Eine Gruppe solcher Pilgerandenken ist zusammen mit anderen palästinensischen Erinnerungstücken in der Krypta der einstigen Abteikirche S. Columban in Bobbio gefunden worden²³ (Abb. 4). Fromme Pilger und gläubige Händler werden solche Eulogien auch nach Gallien mitgenommen haben. Doch wird man auch andere Stylitenbilder,

21. Gregor von Tours, *Historia Francorum* VIII, Kap. 15. Zitiert nach: Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters, Freiherr vom Stein — Gedächtnisausgabe, Bd. III. Darmstadt 1956, p. 178 ff. — Cfr. auch DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, a.a.O., p. CXLII f.

22. VAN DEN VEN, *La Vie Ancienne de saint Syméon le Jeune*, a.a.O., p. 200 ff., ebda p. 171* ff. — LASSUS, *Sanctuaires Chrétiens de Syrie*, a.a.O., p. 284.

23. Zu den Eulogien (und Ampullen) aus Bobbio cfr. G. CELI, *Cimeli Bobbiesi*. Rom 1923. — C. CECHELLI, *Note iconografiche su alcune ampolle bobbiesi*, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 4/1927, p. 115 ff.

— H. DELEHAYE, *Les ampoules et médailles de Bobbio*, in: *Journal des Savants*, 1929, p. 453. — Zu den Eulogien der Styliten allgemein vgl. J. LASSUS, *Images de Stylites*, in: *Bulletin des Études Orientales*. Institut Français de Damas II/1932. — R. MOUTERDE, *Nouvelles images de stylites*, in: *Miscellanea G. de Jerphanion*. *Orientalia Christiana Periodica* XIII/1947, p. 247 ff. — P. MERLAT, *Nouvelles images de saint Syméon le Jeune*, in: *Mélanges Charles Picard*. *Revue Archéologique*, 1949, I. p. 722 ff. — Das Foto der Eulogie aus Bobbio verdanke ich der lebenswürdigen Hilfe von Prof. André Grabar.



Abb. 4. — Eulogie des jüngeren Symeon Stylites. Bobbio, S. Colombano. (Cl.: D. Fourmont, Paris).

etwa solche von der Art der bei Theodoret für Rom bezeugten, in Gallien voraussetzen dürfen²⁴.

Die frühe Ikonographie der Säulenheiligen, vor allem der beiden Symeone, ist gut bezeugt. Man kennt sie allgemein als Wiedergabe einer Halbfigur auf der Höhe einer Säule²⁵. Die untere Körperhälfte des Styliten ist meistens verdeckt von der Balustrade, die den Säulenbewohner vor dem Hinabstürzen sicherte²⁶. Besonders deutlich erscheint dieser Bildtyp



Abb. 5. — Eulogie des Symeon Stylites (ehem. Sammlung Serrafian). Princeton N.J., Museum (Photo: Après J. Lassus).

wieder auf den Bobbieser Ampullen, die nach Ausweis der Aufschrift wie auch der Begleitfiguren zum Kult des jüngeren Symeon gehören. Da sie zusammen mit den anderen Ampullen von Heiligtümern in Jerusalem in die Zeit um 600 datiert werden können²⁷, bezeugen auch sie Kenntnis und Verehrung des Thaumastoriten im Abendlande bereits gegen Ende seines Lebens (592) bzw. sehr bald nach seinem Tode.

Fragt man aufgrund des bisher zusammengetragenen Materials nach der ikonographischen Bedeutung des Fragmentes aus der Mellebaudis-Memorie, dann ergeben sich wichtige Argumente dafür, sie als Rest einer Styliten-Darstellung zu erkennen. Es sind die aufschriftliche Benennung HIC SCS SYMION, dann die Säulenhaftigkeit der Gestaltung, ferner die wulstartige Verschränkung quer über die Schenkel, die allein dann sinnvoll verstanden werden kann, wenn man sie mit Émile Mâle als Teil oder als Andeutung einer Balustrade anspricht, der βούτη, die den Heiligen auf der Säule umgibt. Auch das wellig gestreifte Gewand weist in die gleiche Richtung, denn die Mehrzahl der in Einzelheiten lesbaren Darstellungen zeigt den Heiligen in einem gestreiften oder gar — wie die schöne Terra-

kotta-Eulogie der früheren Sammlung Serrafian in Beyrouth, jetzt in der Elderkin Collection in Princeton N.J. — in einem gewellten streifigen Gewande²⁸ (Abb. 5).

24. Cfr. DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, a.a.O., p. XXXI, n. 9. Ferner: *Atti del II° Congr. Internaz. di Archeologia Cristiana*, Roma 1909, p. 101 ff. — Eine frühmittelalterliche Darstellung (Wandmalerei) findet sich in Cimitile. Vgl. H. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*. Forsch. z. Kunstgesch. u. christl. Archäol. V. Wiesbaden 1962, p. 110 ff.

25. Zur Ikonographie der Säulenheiligen vgl. außer den Anm. 23 angegebenen Arbeiten: A. XYNGOPOULOS, *Les Stylites dans l'Art Byzantin*, in: *Epiteris Etairias Byzantin*. Spoudon XIX/1949. — É. COCHE DE LA FERTÉ, *Acquisitions Récentes, Section des Antiquités Chrétiennes*, in: *La Revue du Louvre* 11/1960, p. 75 ff. — J. LEROY, *L'icone des stylites de Deir Balamend*

(Liban) et ses sources d'inspiration, in: *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, t. XXXVIII, Beyrouth 1962.

— V.H. ELBERN, *Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes* 80/1965, p. 280.

26. Griechisch meist als βούτη, auch als μῦθος bezeichnet. Vgl. DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, a.a.O., p. CLVII. — VAN DEN VEN, *La Vie Ancienne de saint Syméon Stylite le Jeune*, a.a.O., p. 134* ff.

27. A. GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte*. Paris 1958, p. 14 f. und 45 ff.

28. ELBERN, *Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites*, a.a.O., Fig. 1, 6, 7, 11. — Zu dem seilartigen Wulst auf dem Fragment von Poitiers sei noch angemerkt, daß der jüngere Symeon, dem Vor-

Das wichtigste Kennzeichen des Fragments von Poitiers, das vor der Brust gehaltene Kreuz, das einst mit Glaseinlagen verziert war²⁹ (Abb. 2), ist allerdings nicht eindeutig auf einen Styliten zu beziehen. Das Handkreuz ist in der Kirche des Orients allgemeines Kennzeichen des Priesters bzw. Mönches, dem es bei der Weihe in die Hand gegeben wird³⁰. Für die Eulogien der Styliten ist ein Handkreuz aber nicht charakteristisch, obwohl fast immer ein oder mehrere Kreuzchen in der Umgebung des Heiligen gegeben sind. Sie finden sich als Bekrönung der Kapuze bzw. im Kranz darüber, oder als allgemeine sakrale Zeichen. Zuweilen ist der Stylit selber von einer Kreuzform hinterlegt bzw. mit ihr gleichsam identifiziert, wie auf einer Stele Symeons des Älteren aus Aleppo im Musée du Louvre, und auf verschiedenen stark stilisierten, eher symbolischen Stylitendarstellungen an Kirchengebäuden³¹ (Abb. 8).

Die enge Verknüpfung des Styliten mit dem Kreuzzeichen ist theologisch wohlbegründet. Sie hängt zusammen mit dem immerwährenden Stehen, der στάσις, als der charakteristischen Lebensweise des Säulenheiligen. Schon von den Zeitgenossen wurde der Stylit gerade aus diesem Grunde in besonderer Weise als Nachahmer Christi empfunden, der am Kreuzesholze stehend die Passion erduldet hatte. In der reichlichen Ausstattung der Stylitenbilder mit dem Kreuzzeichen kommt daher die theologische Identifizierung des Säulenheiligen mit Christus am Kreuz zum Ausdruck³².

Aber auch das vor der Brust gehaltene Handkreuz kommt zumindest auf einer erhaltenen Symeons-Eulogie vor, und diese Ausnahme hat für uns besonderen Wert. Es handelt sich um eine stark abgegriffene Eulogie im Cabinet des Médailles der Nationalbibliothek zu Paris, ein kleines Medaillon von 3,4 cm Durchmesser (Abb. 6). Sie zeigt den durch die Begleitfiguren eindeutig ausgewiesenen jüngeren Symeon, die Arme vor der Brust zusammengelegt, wo sie deutlich ein kleines, gleicharmiges Kreuzchen halten. Ein weiteres, größeres Kreuz ist am rechten Rande der Eulogie zu erkennen³³.

Es sei wiederholt, daß die enge Verbindung des Heiligen, besonders des Märtyrers mit dem Kreuzzeichen, auch mit dem Brustkreuz, von allgemeiner Bedeutung und keineswegs auf den Kreis der Styliten beschränkt ist. Als Beispiel kann eine Hornschnitzerei genannt



Abb. 6. — Eulogie des jüngeren Symeon Stylites. Paris, Cabinet des Médailles.

bild des älteren folgend, seinen Körper mit einem Seil gürte, das bis auf die Rippen ins Fleisch einschnitt und tiefe und schmerzhaft Wunden verursachte. Vgl. VAN DEN VEN, *La Vie Ancienne de Saint Syméon Stylite le Jeune*, a.a.O., p. 148*. Ebda. den entspr. Vitentext auf p. 20.

29. Die gleiche Besonderheit ist in der Mellebaudis-Memorie mehrfach anzutreffen. Vgl. DE LA CROIX, op. cit. p. 55 ff., v.a. Nr. 5.

30. O. NUßBAUM, *Zur Bedeutung des Handkreuzes*, in: *Mullus, Festschrift Theodor Klauser*, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzt. - Bd. 1/1964, p. 259 ff., 263 f.

31. Zusammenfassend abgebildet zuletzt bei ELBERN, *Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites*, a.a.O., Abb. 2, 3, 5, 6, 7, 11. Die jeweilige Literatur ebendort (Anm. 12-16).

32. Vgl. Kap. 16 der Vita Symeons des Jüngeren, VAN DEN VEN, *La Vie Ancienne de Saint Syméon Stylite*

le Jeune, a.a.O., p. 14, ferner ebda p. 130* und 147*. — DELEHAYE, *Les Saints Stylites*, a.a.O., CLXVIII und CLXXXI ff. Ferner LASSUS, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, a.a.O., p. 288 sowie GRABAR, *Martyrium II.*, a.a.O., p. 51. Cfr. auch die ebda p. 63 zitierte Stelle aus dem "Lob des Basilios" von Gregor von Nazianz, aus der die Hochschätzung der στάσις in der Epoche mit Deutlichkeit hervorgeht: der Heilige verblieb in einem menschlich sehr bewegenden Augenblick "ohne eine Bewegung des Körpers, der Augen, der Gedanken... ich wage zu sagen, wie ein steinernes Bild zu Ehren Gottes und des Altars".

33. LASSUS, *Images de Stylites*, a.a.O., p. 71 f. Nr. II, Taf. XVIII. DERS., *Sanctuaires Chrétiens de Syrie*, a.a.O., Taf. XLVII, 4. Die nähere Bezeichnung des Stückes: Coll. Froehner Nr. 1165. — Das wiedergegebene Foto der Eulogie verdanke ich der Liebenswürdigkeit von M. de Rider, Conservateur du Cabinet des Médailles.

werden, die auf der Ausstellung byzantinischer Kunst in Baltimore 1947 gezeigt worden ist³⁴. Dargestellt ist ein Mann in knielanger Tunika, mit einem auf der Brust eingelassenen, wappenartig umrahmten Kreuz, in der rechten Hand eine Lanze haltend, einen Kranz in der Linken. Vermutlich ist hier ein Soldatenheiliger dargestellt, obwohl ein Nimbus fehlt, der übrigens auch bei den frühen Stylitenbildern meistens nicht angegeben ist. Mit dem Täfelchen von Baltimore, jetzt in Hartford (Conn.), läßt sich ein Beinrelief vergleichen, das vor kurzer Zeit aus Privatbesitz für die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung der Berliner Museen erworben wurde³⁵ (Abb. 7). Hier sieht man eine aufrecht stehende Gestalt in langem, streifigem Gewande auf einem Podest. Die Figur ist von einem schmalen Rahmenstreifen umgeben, der mit dem charakteristischen "koptischen" Punkt-Kreis-Muster verziert ist. Die Arme des Dargestellten sind vor dem Körper zusammengeführt, sie halten ein Kreuz, dessen Enden sich wenig verbreitern³⁶.

Der Heilige auf dem Beinrelief kann wegen der fehlenden individuellen Kennzeichen bzw. Beischrift nicht näher bestimmt werden. Als entscheidendes Merkmal darf das Podest angesehen werden, auf welches er gestellt ist. Es erscheint rund, verjüngt sich stark und trägt als oberen Abschluß eine plattenartige Auflage. Dies erinnert an die Art, wie die Styliten die Säulen, auf denen sie lebten, herrichten ließen. Eine Art Plattform, als Abakus auf einem Kapitell oder anstelle eines solchen unmittelbar auf die Säule aufgelegt, trug die mehrfach erwähnte *βούτη*, innerhalb derer der Heilige lebte³⁷. Von hier aus wird deutlich, daß das kleine Berliner Relief einen Styliten darstellt. Dagegen spricht auch der angebliche Fundort in Ägypten nicht, denn es hat dort ebenso Säulenheilige gegeben wie in Syrien³⁸. Die von den syrischen Reliefs und Eulogien abweichende Ikonographie dürfte eine besondere, örtlich gebundene Darstellungsweise widerspiegeln und unsere Deutung eher bestätigen. Einer bestimmten Person kann das kleine Relief allerdings nicht zugeschrieben werden.

Auf diese künstlerisch unbedeutende Arbeit war ausführlich einzugehen, weil sie — mit der Eulogie aus dem Cabinet des Médailles (Abb. 6) — eine gute ikonographische und bildtypische Parallele für die ganzfigurige Darstellung des Styliten in dem Fragment aus der Mellebaudis-Memorie bietet. Eine solche ist auf den Eulogien und den Steinreliefs aus Syrien nicht anzutreffen, darum ist es wichtig zu sehen, daß es eine eigene Bildtradition dafür gegeben hat. Die für die Beurteilung des Fragmentes aus Poitiers entscheidende Frage ist die, ob es neben ganzfigurigen Darstellungen in Relief auch solche in säulenhafter Vereinzelung gegeben hat. Zwar scheint es auf den ersten Blick im Kreise der erhaltenen Bildwerke dafür keine Stütze zu geben. Aber bei näherem Zusehen erhellt, daß mehrere der Reliefdarstellungen des 5.-6. Jahrhunderts aus Syrien einen ausgeprägten Stelen- bzw. Pfeilercharakter haben, offensichtlich nahegelegt durch die ikonographische Besonderheit des Säulenheiligen.

34. Kat. Early Christian and Byzantine Art. Baltimore 1947, Nr. 158, Pl. XXI: "Coptic, 7th century". — Herrn H.P. Maynard, Curator am Wadsworth Atheneum in Hartford, sei für freundliche Auskünfte gedankt.

35. Inv. Nr. 1/65. Bisher unveröffentlicht.

36. Ein weiteres, dem gleichen Bildtyp nahestehendes Relief aus Schiefer, ca 40 cm hoch, lernte ich bei H. Herzer, München, kennen. Es handelt sich um die Darstellung eines stehenden Mannes mit Kreuzstab in der Rechten und Kranz in der Linken. Das Relief ist von Prof. Dr. K. Wessel versuchsweise ins 6. Jahrhundert datiert worden, kann aber eher später sein. Abgeb. in: Apollo 81/1965, Nr. 36, p. LIII.

37. DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. CLV f.

— Relativ niedrige Säulenpodeste sind auch aus Syrien bezeugt.

38. Der (private) Vorbesitzer hatte deshalb an eine Darstellung des hl. Menas gedacht. Doch fehlen die für diesen Heiligen typischen Attribute. Cfr. J. DESCHER, Apa Mena. Kairo 1946. — P. PEETERS, Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine. Brüssel 1950, p. 32 ff. — H. LECLERCQ, vox Menas, Saint, in: D.A.C.L. Bd. XI, 1. Paris 1933, Sp. 324 ff., v.a. fig. 7977 ff. — Zwar wird der früheste ägyptische Stylit erst unter Kaiser Heraklius (610-641) erwähnt, doch hat es zweifellos schon weit früher solche Asketen im Lande gegeben. DELEHAYE, Les Saints Stylites, a.a.O., p. CXXIV.



Abb. 7. — Beinrelief mit Darstellung eines Säulenheiligen. Berlin-Dahlem, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung.



Abb. 8. — Basaltstele mit Darstellung des älteren Symeon Stylites. Paris, Musée du Louvre, Sect. Antiquités Chrésiennes.

Es seien hierzu vor allem die beiden Reliefpfeiler aus Aleppo bzw. aus Saida (Sidon) im Musée du Louvre benannt³⁹ (Abb. 8).

In dem Fragment aus Poitiers ist tatsächlich der Rest eines statuenhaften Monumentes gegeben, obgleich zu bedenken ist, daß die Rückseite nicht ausgearbeitet, sondern lediglich säulenhaft gerundet ist. Eine vergleichbare Besonderheit ist von einer Anzahl spätantik-frühchristlicher Skulpturen her bekannt. Gemeint sind die Statuetten des Guten Hirten und anderer, sepulkraler Motive, die eine echte Rückenstütze aufweisen, mit der zusammen sie aus einem Stück gearbeitet sind⁴⁰. Allerdings sind diese Skulpturen nicht in der Weise mit der Stütze zu einer Einheit verschmolzen, wie dies in Poitiers der Fall ist. Darin, und in der implizierten ikonographischen Vertiefung, ist der wesentliche Schritt von der spätantiken Figur mit Rückenstütze zur Säulenstatue des Styliten in Poitiers zu sehen.

Während jene Statuetten bzw. Gruppen einen Hintergrund voraussetzen, ist der SCS SYMION aus der Mellebaudis-Memorie umschreitbar. Wenn auch die figürlichen Merkmale auf der vorderen Hälfte des Denkmals versammelt sind, worin sich wieder eine Beziehung zu den eben erwähnten syrischen Pfeilerreliefs (Abb. 8) andeuten könnte, kann sie doch als ein frei aufgestelltes, vollrundes Bildwerk angesehen werden. Trotz der angegebenen Einschränkung dürfen wir darin eine frühe Form der sakralen Vollskulptur erkennen. Sie ist, wie noch die figürliche Plastik in ottonischer Zeit, unterlebensgroß. Aufgrund der Maße des erhaltenen Teiles ergibt eine Rekonstruktion die etwa 80-90 cm hohe Gestalt eines Styliten, vom Fuß bis zur Spitze der Kapuze. Es ist darüber hinaus anzunehmen, daß die Figur auf einem säulenartigen Untersatz gestanden hat, dem Charakter des Monuments entsprechend.

Im Vorhergehenden ist ein neues, wesentliches Problem angeschnitten worden: die Frage nach der Entstehung der sakralen Vollskulptur im frühen Mittelalter. Hier ist nicht der Ort, ausführlich darauf einzugehen, zumal diese Probleme in jüngster Zeit mehrfach und ausführlich behandelt worden sind⁴¹. Für jede Erörterung ist vorzuschicken, daß am einstigen Vorhandensein einer frühmittelalterlichen Plastik seit eh und je nicht ernsthaft gezweifelt wird noch werden kann. Die entscheidenden Punkte sind, wieweit plastische Schöpfungen sich der Vollskulptur annähern und zu welchem Zeitpunkt eine solche mit vollem Gewicht künstlerisch in Erscheinung tritt.

An dieser Stelle können lediglich die wichtigsten Positionen einiger neuerer Diskussionsbeiträge skizziert werden, um einen besseren Ausgangspunkt zu gewinnen. Die jüngste dieser Bemühungen, der Skulptur karolingischer Zeit gewidmet, versucht nicht nur — auf ältere Forschung zurückgreifend — theoretisch das Vorhandensein einer "Darstellung der menschlichen Gestalt im greifbaren, umschreitbaren Sinne" in karolingischer bzw. frühkarolingischer Zeit zu erweisen. Sie unternimmt es vor allem, eine ziemlich umfangreiche Gruppe meist provinzieller Werke frühromanischer Zeit auf das späte 8. und das 9. Jahrhundert festzulegen, indem sie diese in Verbindung bringt mit spätantiken Vorbildern. Der großangelegte

39. Vgl. COCHE DE LA FERTÉ, art. cit. (oben Anm. 25).

40. Jüngste Literatur zu den Schafräger-Figuren: J. KOLLWITZ, Die Statue des Guten Hirten im Seminar für Christl. Archäologie, in: Kunstwerke aus dem Besitz der Universität Freiburg i.Br. 1957, p. 7 ff. — Th. KLAUSER, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 1/1958. — V.H. ELBERN, Aus heidnischer und christlicher Spätantike, in: Berliner Museen, Berichte aus dem Ehem. Preuß. Kunstsammlungen, N.F.

XIII/1963, v.a. p. 18. — Speziell zur Figur mit Rückenstütze zuletzt: N. BONACASA, Segnalazioni Alessandrine II. Sculture Minori del Museo Greco-Romano di Alessandria, in: Archeologia Classica XII/1960, p. 170 ff.

41. Wichtige (ältere) Literatur dazu: P. CLEMEN, Merowingische und karolingische Plastik. Bonn 1892. — J. BAUM, La Sculpture Figurale en Europe à l'Époque Mérovingienne. Paris 1937. — R. HAMANN-MCLEAN, Merowingisch oder frühromanisch? in: Jahrbuch des Röm. German. Zentralmuseums in Mainz IV/1957, p. 198 ff.

Versuch ist für die hier erörterten Fragen unfruchtbar, weil er nicht nur die falschen Beispiele, sondern auch die unrichtigen künstlerischen Quellen getroffen hat⁴². Von Wichtigkeit ist hingegen eine kleine, etwas frühere Studie, die das Aufkommen der sakralen Freiplastik zwar erst im 10. Jahrhundert zugesteht, aber ihre Entstehung ursächlich mit dem Reliquienkult in Verbindung bringt⁴³. Dieser These ist wenige Jahre später eine andere, von einer gewissen Einseitigkeit der ersten hervorgerufene Untersuchung an die Seite gestellt worden. Sie begründet das relativ späte Auftreten der sakralen Vollskulptur damit, daß in karolingischer Zeit der Reliquienkult noch nicht "gestaltschöpferisch" werden konnte. Als wesentliche Faktoren werden die Antike genannt und "die neue Heiligenauffassung des 10. Jahrhunderts, die in bisher ungekannter Weise Laientum und Heiligkeit, Frömmigkeit und Weltleben miteinander verband..."⁴⁴.

Diese Versuche gehen also von der selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß in vorkarolingischer Zeit mit dem Auftreten einer sakralen Vollskulptur nicht zu rechnen sei⁴⁵. Diese Voraussetzung wird durch das Fragment eines umschreitbaren, statuenhaften Monumentes des Säulenheiligen Symeon in der Mellebaudis-Memorie als fragwürdig erwiesen, — auch dann, wenn man sich der oben erwähnten Einschränkung bewußt bleibt. Wenn man dieses Denkmal ernst nimmt, muß man annehmen, daß die Vorgänger der sakralen Vollskulptur des 10. Jahrhunderts in die Zeit der Merowinger zurückreichen.

Angesichts des Fundortes des Fragmentes mit der Aufschrift HIC SCS SYMION neben dem Altar der Mellebaudis-Memorie und zusammen mit dem Fragment einer großen Darstellung Christi am Kreuz über den Schächern, kann eine kultische Bestimmung der Skulptur als sicher angenommen werden. Aber welchem konkreten kultischen Anliegen sollte sie dienen? Daraus ergeben sich zwei weitere Fragen: Stand die Kultstatue des hl. Symeon in Verbindung mit Reliquien oder reliquienähnlichen Erinnerungstücken, die sich in der Mellebaudis-Memorie befanden und, was hat sie überhaupt in Verbindung mit diesem ihrem Fundort zu bedeuten? Für die Beantwortung der ersten Frage kann man auf Feststellungen zurückgreifen, die bereits L. Levillain in seiner kritischen Zusammenfassung der gelehrten Diskussion nach der Veröffentlichung des "Hypogée-Martyrium" durch Camille de la Croix getroffen hatte. An die ebenfalls in der Umgebung des Altars der Memorie gefundene Inschrifttafel mit dem Wortlaut

+ EMMA + NVHEL
NVBIS CVM D(eu)S

knüpft er die bei G. B. de' Rossi erwähnte Beobachtung an, daß dieser Text in den Inschriften auf palästinensischen Denkmälern, vor allem den bekannten Ampullen aus Monza

42. Chr. BEUTLER, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Großen. Düsseldorf 1964. Rez. V.H. ELBERN, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 28/1965, p. 261 ff. und H. FILLITZ, in: Kunstchronik 1966, p. 6 ff. Cfr. auch F. SALET, in: Bulletin Monumental CXX/1962, p. 379 f. zu einem vorveröffentlichten Teil des obgen. Buches.

43. H. KELLER, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit, in: Festschrift für Hans Jantzen. Berlin 1951, p. 71 ff.

44. H. SCHRADER, Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik, in: Westfalen 35/1957, v.a. p. 56 und 63.

45. Wobei stets abgesehen wird von der Sonderrolle der tief ins früheste Mittelalter zu verfolgenden plastischen Darstellung Christi am Kreuz. Vgl. KELLER, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur, a.a.O., loc. cit. — BEUTLER, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter, a.a.O., p. 27 ff. — R. HAUSSEHERR, Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes. Bonn (Diss.) 1963, v.a. p. 108 ff. — Das Kreuz war nie Vollskulptur, ist aber als allein stehendes Monument nachweisbar. Vgl. V.H. ELBERN, Die Stele von Moselkern, in: Bonner Jahrbücher 155/156, 1955/1956, p. 184 ff. — DERS., Das Relief der Gekreuzigten in der Mellebaudis-Memorie zu Poitiers, a.a.O., v.a. p. 159 ff.

Inschrift darauf hinweisen soll? Über den Charakter einer Memoria hinaus wäre die Kapelle damit ein wirkliches "Martyrium" geworden. Es war die Reliquie bzw. die Eulogie, die in dem säulenähnlichen Stylistenbilde den Heiligen selber in der Kapelle "präsent" sein ließ und der Memoria damit tiefen Sinn verlieh: "L'image qui cherchait à fixer non point l'apparence des choses, mais leur signification profonde, ne figurait pas la dépouille matérielle du saint frappé de mort, mais ce saint lui-même animé d'une vie intense"⁴⁹.

Es ist andernorts aufgewiesen worden, daß das "Hypogée-Martyrium" bei Poitiers eine *commemoratio* des Heiligen Grabes in Jerusalem sein wollte, mit den Mitteln und im Sinne einer mittelalterlichen Architektur "kopie"⁵⁰. Dies hatte sich aus der Summierung mehrerer wichtiger "Bild"-Faktoren ergeben: der monumentalen Darstellung Christi am Kreuz über den Schächern, aus dem fragmentarischen Relief "des deux martyrs crucifiés" mit Sicherheit nachgewiesen; der Aufstellung dieses Males zwischen dem Altar und einem Kenotaph, dem aus der alten Literatur über das Heilige Grab bekannten *lectus unius hominis capax*⁵¹; vor allem aus der Gesamtanlage des kleinen Raumes, und schließlich aus dem Wortlaut der wich-

46. DE LA CROIX, op. cit. p. 77. Taf. XII. — LEVILLAIN, art. cit. p. 381. — Zu den palästinensischen Ampullen vgl. das Anm. 27 zit. Buch von A. GRABAR, v.a. p. 64 f.

47. G. B. DE' ROSSI, Allocution en présentant à l'Académie le travail de P. C. de la Croix ayant pour titre "Monographie de l'Hypogée-Martyrium de Poitiers". Academia Pontificia, Rom 1886, p. 6. (Abdruck bei LECOINTRE-DUPONT, L'Hypogée des Dunes de Poitiers 1888, p. 3 ff.).

48. Gregor von Tours, De Gloria Martyrum I, 5. Migne P.L. 71, 725.

49. A. GRABAR, Martyrium, II. Paris, 1946, p. 39. Auch in einer anderen Nachbildung des Heiligen Grabes, aus karolingischer Zeit, in Fulda, sind Eulogien aus dem Heiligen Lande nachgewiesen: vgl. G. DALMAN, Das Grab Christi in Deutschland. Leipzig 1922, p. 26 ff., auch GRABAR, Martyrium II. a.a.O., p. 174 ff. —

Über die Gleichsetzung der Stylisten mit Martyrern vgl. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie, a.a.O., p. 283, 287 f.

50. Dazu grundlegend: R. KRAUTHEIMER, Introduction to an iconography of medieval architecture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V/1942, p. 1 ff., ferner G. BANDMANN, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951, v.a. p. 48 ff. — Für die Mellebaudis-Memorie vgl. ELBERN, Das Relief der Gekreuzigten, a.a.O., v.a. p. 181 ff.

51. Adamnanus, De locis sanctis, lib. I, 2, 10, Cfr. Adamnan's De locis sanctis, ed. D. Meehan. Script. lat. Hiberniae. Dublin 1958, p. 44, Zl. 32 f. — In meinen Anm. 4 zit. Aufsätzen hat sich bei dem wiederholten Zitat dieser Stelle ein sinnentstellender Schreibfehler eingeschlichen. Es muß statt *minus hominis capax* heißen: *unius hominis capax*.

die Bedeutung des Fragments für die Ikonographie und die künstlerische Gestaltung des Stylistenbildes. Eine freiplastische Darstellung war in ihrem Umkreis bisher nicht bekannt. Jüngst ist einmal die Frage gestellt worden, ob statt der bisher vermuteten gemalten Großdarstellungen als Wurzel bzw. Ausgangspunkt der Stylisten-Ikonographie nicht steinerne Bildwerke angenommen werden sollten⁵². Diese Frage erhebt sich jetzt aufs neue. Mit Sicherheit kann gesagt werden, daß plastischen Darstellungen nunmehr größere Bedeutung dafür zuerkannt werden muß, als dies bisher geschehen ist.

Als wichtigstes Nebenergebnis der hier vorgelegten Untersuchung können die Schlußfolgerungen angesehen werden, die sich für die Entstehung der sakralen Vollskulptur im abendländischen Frühmittelalter ergeben. Wenn die Zusammenhänge richtig gesehen sind, dann können rundplastische Kultstatuen — in der oben gegebenen Einschränkung verstanden — bereits in vorkarolingischer Zeit angenommen werden. Der Hinweis auf mögliche Vorbilder verknüpft mit der christlichen Antike, ohne im Einzelnen festzulegen. Wichtig ist sodann die Verbindung mit Reliquien bzw. Eulogien, die für den erhaltenen Überrest einer solchen Figur vorauszusetzen war und die enge Beziehung zum Reliquienkult bestätigt, die schon früher für die Entstehung der sakralen Vollskulptur angenommen worden ist.

52. Eine neue Prüfung der wichtigsten Inschriften in der Mellebaudis-Memorie, die soeben veröffentlicht worden ist, betont den Charakter des Monuments als einer privaten Grabstätte: Chan. TONNELLIER, Les Inscriptions de l'Hypogée de Mellebaude à Poitiers, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 4. Sér. VIII/1965, p. 243 ff. Die hohe Bedeutung, die hier der historisch sonst nicht greifbaren Persönlichkeit des Mellebaudis (ebda. p. 249 ff.) zuerkannt wird, steht in auffallendem Kontrast zur Nichtbeachtung der Erscheinungsform der Memorie und ihrer Ausstattung, d.h. aller archäologisch-kunsthistorischen Faktoren, deren Interpretation daher nicht ernstlich berührt wird. Im übrigen ist die Chan. Tonnellier gelungene Ergänzung und Neudeutung einiger der wichtigsten Inschriften des Hypogäums von hohem Interesse für das Verständnis der Grablage des Mellebaudis.

53. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie, a.a.O., p. 287 u. Anm. 3.

54. GRABAR, Martyrium II., a.a.O., p. 336, als Zitat

nach Johannes Damascenus, De imaginibus I, 20-21 und III, 9. Migne P.G. 94, 1252 und 1332.

55. ELBERN, Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites, a.a.O., p. 304. — Über die weiter oben (vgl. Anm. 40) erwähnten frühchristlichen Statuetten mit Rückenstütze hinaus wären in der Ahnenreihe des S. Symeon aus Poitiers eher zu benennen: die einer Säule eng verbundene Nike-Figur in der Dumbarton Oaks Collection (Kl. WESSEL, Koptische Kunst. Recklinghausen 1963, Abb. 69 und p. 92); eine freistehende koptische Figur mit Brustkreuz und gerundetem Rücken in New York, Brooklyn Museum (Acc. nr. 63. 36, unveröff.); endlich die säulenhafte Statuette eines Mönches oder Abtes mit Kapuze und kreuzverziertem Brustschmuck, aus S. Martino di Copanello (cfr. G. JACOPI, in: Akten des IX. Internationalen Kongresses für Byzantinische Studien, Bd. I. Athen 1955, p. 205, Taf. 29, 2). Mit diesen Vergleichsbeispielen mag die ostmediterrane Herkunft des Figurentypus bekräftigt werden.

und Bobbio, häufig wiederkehrt⁴⁶. Levillain schließt sich auch dem daraus gezogenen Schluß de' Rossis an, "que des reliques de la Sainte-Croix ou des eulogies des sanctuaires de Palestine avaient dû servir à dédier la crypte et à consacrer l'autel au culte et à l'adoration de Jésus-Christ"⁴⁷. Schließlich erinnert er daran, daß es für Mellebaudis nicht schwer sein konnte, solche Reliquien und Eulogien in Poitiers selber zu erhalten. Seit den Tagen der Königin Radegunde wurde sogar eine Partikel des "erzheiligen Kreuzes" (Gregor von Tours) in der Stadt gehütet. Die Fürstin hatte durch eigene Boten noch weitere Reliquien und Eulogien aus dem Heiligen Lande nach Poitiers bringen lassen: *misitque pueros iterum Hierosolymis ac per totam Orientis plagam. Qui circumueuntes sepulchra sanctorum martyrum confessorumque, cunctorum reliquias detulerunt...*⁴⁸.

Mit gutem Recht, wenn auch aus falschen Gründen und mit irrigen Schlußfolgerungen, hatte L. Levillain das Fragment der Figur mit der Aufschrift HIC SCS SYMION in diese Überlegungen miteinbezogen. Das Vorhandensein dieses einstigen Monumentes wird erst ganz verständlich, wenn man annimmt, daß auch Eulogien eines der beiden Säulenheiligen mit dem Namen Symeon in der Mellebaudis-Memorie aufbewahrt und verehrt wurden, sei es vom Tellneshin oder, was wahrscheinlicher ist, vom "Mons Mirabilis". Ob der Wortlaut der Inschrift darauf hinweisen soll? Über den Charakter einer Memoria hinaus wäre die Kapelle damit ein wirkliches "Martyrium" geworden. Es war die Reliquie bzw. die Eulogie, die in dem säulenähnlichen Stylitenbilde den Heiligen selber in der Kapelle "präsent" sein ließ und der Memoria damit tiefen Sinn verlieh: "L'image qui cherchait à fixer non point l'apparence des choses, mais leur signification profonde, ne figurait pas la dépouille matérielle du saint frappé de mort, mais ce saint lui-même animé d'une vie intense"⁴⁹.

Es ist andernorts aufgewiesen worden, daß das "Hypogée-Martyrium" bei Poitiers eine *commemoratio* des Heiligen Grabes in Jerusalem sein wollte, mit den Mitteln und im Sinne einer mittelalterlichen Architektur "kopie"⁵⁰. Dies hatte sich aus der Summierung mehrerer wichtiger "Bild"-Faktoren ergeben: der monumentalen Darstellung Christi am Kreuz über den Schächern, aus dem fragmentarischen Relief "des deux martyrs crucifiés" mit Sicherheit nachgewiesen; der Aufstellung dieses Males zwischen dem Altar und einem Kenotaph, dem aus der alten Literatur über das Heilige Grab bekannten *lectus unius hominis capax*⁵¹; vor allem aus der Gesamtanlage des kleinen Raumes, und schließlich aus dem Wortlaut der wich-

46. DE LA CROIX, op. cit. p. 77. Taf. XII. — LEVILLAIN, art. cit. p. 381. — Zu den palästinensischen Ampullen vgl. das Anm. 27 zit. Buch von A. GRABAR, v.a. p. 64 f.

47. G. B. DE' ROSSI, Allocution en présentant à l'Académie le travail de P. C. de la Croix ayant pour titre "Monographie de l'Hypogée-Martyrium de Poitiers". Academia Pontificia, Rom 1886, p. 6. (Abdruck bei LECOINTRE-DUPONT, L'Hypogée des Dunes de Poitiers 1888, p. 3 ff.).

48. Gregor von Tours, De Gloria Martyrum I, 5. Migne P.L. 71, 725.

49. A. GRABAR, Martyrium, II. Paris, 1946, p. 39. Auch in einer anderen Nachbildung des Heiligen Grabes, aus karolingischer Zeit, in Fulda, sind Eulogien aus dem Heiligen Lande nachgewiesen: vgl. G. DALMAN, Das Grab Christi in Deutschland. Leipzig 1922, p. 26 ff., auch GRABAR, Martyrium II. a.a.O., p. 174 ff. —

Über die Gleichsetzung der Styliten mit Martyrern vgl. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie, a.a.O., p. 283, 287 f.

50. Dazu grundlegend: R. KRAUTHEIMER, Introduction to an iconography of medieval architecture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V/1942, p. 1 ff., ferner G. BANDMANN, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951, v.a. p. 48 ff. — Für die Mellebaudis-Memorie vgl. ELBERN, Das Relief der Gekreuzigten, a.a.O., v.a. p. 181 ff.

51. Adamnanus, De locis sanctis, lib. I, 2, 10. Cfr. Adamnan's De locis sanctis, ed. D. Meehan. Script. lat. Hiberniae. Dublin 1958, p. 44, Zl. 32 f. — In meinen Anm. 4 zit. Aufsätzen hat sich bei dem wiederholten Zitat dieser Stelle ein sinnentstellender Schreibfehler eingeschlichen. Es muß statt *minus hominis capax* heißen: *unius hominis capax*.

tigsten Inschriften⁵². Nunmehr wird der Charakter des Hypogäums als Nachbildung des zentralen Heilsortes im Heiligen Lande durch ein weiteres wichtiges Bilddokument bekräftigt, durch das Monument des Säulenheiligen Symeon, das nur im Zusammenhang mit heilsmächtigen Reliquien oder reliquienähnlichen Eulogien zu verstehen sein dürfte. Der Besuch an den Lebensorten der Styliten, in Qālāt Semān und auf dem θαυμαστόν ὄρος, muß für die Pilger ins Heilige Land wichtig gewesen sein. Im Falle des Thaumastoriten ist die Blüte dieser Wallfahrt bis in die Kreuzfahrerzeit erwiesen⁵³. Daß es theologisch sinnvoll ist, das Bild des Styliten neben dem Bilde Christi am Kreuz aufzustellen, wie es auf Grund der Fundnachrichten in der Mellebaudis-Memorie der Fall gewesen sein dürfte, ist oben gezeigt worden. Die Zusammengehörigkeit Christi und seines Nacheiferers setzt sich schließlich auch in der Verherrlichung und im Kult fort: "Solidaires dans la souffrance et la mort les cohéritiers de Dieu, que sont les martyrs et le Christ, le sont aussi dans la gloire, dans la glorification qu'on leur doit et, par conséquent, dans le culte qu'on leur voue"⁵⁴.

Neben diese wichtige Bestätigung des bereits früher erarbeiteten Verständnisses der Mellebaudis-Memorie als einer Nachbildung heilbringender Stätten im Heiligen Lande tritt die Bedeutung des Fragmentes für die Ikonographie und die künstlerische Gestaltung des Stylitenbildes. Eine freiplastische Darstellung war in ihrem Umkreis bisher nicht bekannt. Jüngst ist einmal die Frage gestellt worden, ob statt der bisher vermuteten gemalten Großdarstellungen als Wurzel bzw. Ausgangspunkt der Styliten-Ikonographie nicht steinerne Bildwerke angenommen werden sollten⁵⁵. Diese Frage erhebt sich jetzt aufs neue. Mit Sicherheit kann gesagt werden, daß plastischen Darstellungen nunmehr größere Bedeutung dafür zuerkannt werden muß, als dies bisher geschehen ist.

Als wichtigstes Nebenergebnis der hier vorgelegten Untersuchung können die Schlußfolgerungen angesehen werden, die sich für die Entstehung der sakralen Vollskulptur im abendländischen Frühmittelalter ergeben. Wenn die Zusammenhänge richtig gesehen sind, dann können rundplastische Kultstatuen — in der oben gegebenen Einschränkung verstanden — bereits in vorkarolingischer Zeit angenommen werden. Der Hinweis auf mögliche Vorbilder verknüpft mit der christlichen Antike, ohne im Einzelnen festzulegen. Wichtig ist sodann die Verbindung mit Reliquien bzw. Eulogien, die für den erhaltenen Überrest einer solchen Figur voraussetzen war und die enge Beziehung zum Reliquienkult bestätigt, die schon früher für die Entstehung der sakralen Vollskulptur angenommen worden ist.

52. Eine neue Prüfung der wichtigsten Inschriften in der Mellebaudis-Memorie, die soeben veröffentlicht worden ist, betont den Charakter des Monuments als einer privaten Grabstätte: Chan. TONNELIER, Les Inscriptions de l'Hypogée de Mellebaude à Poitiers, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 4. Sér. VIII/1965, p. 243 ff. Die hohe Bedeutung, die hier der historisch sonst nicht greifbaren Persönlichkeit des Mellebaudis (ebda. p. 249 ff.) zuerkannt wird, steht in auffallendem Kontrast zur Nichtbeachtung der Erscheinungsform der Memoria und ihrer Ausstattung, d.h. aller archäologisch-kunsthistorischen Faktoren, deren Interpretation daher nicht ernstlich berührt wird. Im übrigen ist die Chan. Tonnellier gelungene Ergänzung und Neudeutung einiger der wichtigsten Inschriften des Hypogäums von hohem Interesse für das Verständnis der Grablage des Mellebaudis.

53. LASSUS, Sanctuaires chrétiens de Syrie, a.a.O., p. 287 u. Anm. 3.

54. GRABAR, Martyrium II., a.a.O., p. 336, als Zitat

nach Johannes Damascenus, De imaginibus I, 20-21 und III, 9. Migne P. G. 94, 1252 und 1332.

55. ELBERN, Eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des älteren Symeon Stylites, a.a.O., p. 304. — Über die weiter oben (vgl. Anm. 40) erwähnten frühchristlichen Statuetten mit Rückenstütze hinaus wären in der Ahnenreihe des S. Symeon aus Poitiers einer zu benennen: die einer Säule eng verbundene Nike-Figur in der Dumbarton Oaks Collection (KL. WESSEL, Koptische Kunst. Recklinghausen 1963, Abb. 69 und p. 92); eine freistehende koptische Figur mit Brustkreuz und gerundetem Rücken in New York, Brooklyn Museum (Acc. nr. 63. 36, unveröff.); endlich die säulenhafte Statuette eines Mönches oder Abtes mit Kapuze und kreuzverzertem Brustschmuck, aus S. Martino di Copanello (cfr. G. JACOPI, in: Akten des IX. Internationalen Kongresses für Byzantinische Studien, Bd. I. Athen 1955, p. 205, Taf. 29, 2). Mit diesen Vergleichsbeispielen mag die ostmediterrane Herkunft des Figurentypus bekräftigt werden.

Der gegebene zeitliche Ansatz um 700 für das Fragment aus der Mellebaudis-Memorie kann freilich nicht allgemein und absolut auch für die mit ihr gegebene Frühform der mittelalterlichen Vollskulptur genommen werden, er ist vielmehr zu differenzieren. Aus dem religionsgeschichtlichen und dem ikonographischen Hintergrund der Untersuchung ging hervor, wie stark die christlich/antike — byzantinische Komponente offensichtlich am Werden der abendländischen Bildkunst und auch an der Entstehung einer freistehenden sakralen Plastik beteiligt gewesen ist⁵⁶. Es darf als symptomatisch gelten, daß das Eindringen solcher Einflüsse an einem Beispiel aus dem südwestlichen Gallien faßbar wird. Dieser Teil des Landes stand dem Austausch mit dem Mittelmeerbecken allezeit offen. Es ist möglich, dies sowohl an den Bewegungen des Handels als auch an — beispielsweise — der Ausbreitung des Mönchtums als einer ausgesprochen östlichen Frömmigkeitsform deutlich nachzuzeichnen⁵⁷. In anderen Teilen Galliens liegt die zeitliche Schwelle anders. So wird man festhalten müssen, daß es wichtig ist, die regionalen Unterschiede in der Entwicklung der einzelnen Länder nördlich der Alpen im frühen Mittelalter für die Kunstgeschichte sorgfältig zu beachten. In einer nebenbei gegebenen Bemerkung H. Kellers ist dies angedeutet: "... die Spottlust, die Bernhard von Angers erfaßte, als er in Südfrankreich Skulpturen sah, beweist zu mindesten, daß es in Nordfrankreich eine karolingische Plastik nicht gegeben haben kann"⁵⁸. Es sind wohl nicht zuletzt die Beziehungen zum christlichen Osten gewesen, die es mit sich gebracht haben, daß die Entwicklung im südwestlichen Frankreich früher diesen Gang genommen hat als im germanisierten Nordosten des Landes⁵⁹.

Berlin.

Victor ELBERN.

56. Es wäre wichtig und aufschlußreich, in diesem Zusammenhang der Frage nachzugehen, ob dabei nicht gerade die volkstümlichen Kunstformen besonders stark beteiligt gewesen sind.

57. Zum Handel vgl. die oben Anm. 18 zitierte Literatur. Zum Mönchtum cfr. F. PRINZ, Die Entwicklung des altgallischen und merowingischen Mönchtums, in: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im wer-

denden Abendland an Rhein und Ruhr, Textband I. Düsseldorf 1962, p. 223 ff., v.a. p. 245 und Karte 3. — Zur allgemeinen Bedeutung der Stylitenverehrung für die frühe christliche Bildkunst vgl. oben Anm. 16.

58. KELLER, Die Entstehung der sakralen Vollskulptur, a.a.O., p. 88 f. (Hervorhebung zugefügt).

59. Vgl. F. EYGUN, Art des Pays d'Ouest. Paris 1965, p. 39 ff. passim.

LE MÉDAILLON BYZANTIN DE CHARROUX

par A. FROLOW

Le trésor de l'abbaye de Charroux, dans la Vienne, possède deux reliquaires découverts, en 1856, dans une cachette aménagée, peut-être pendant les guerres de religion, dans un des murs de remplissage du cloître¹. L'une de ces châsses porte l'empreinte de l'art vénitien du XIV^e siècle. L'autre, est composée de plusieurs parties de dates et de provenances diverses. La plus récente, marquée aux fleurs de lis et aux tours de Castille, est une œuvre française du temps de saint Louis ou peut-être de Philippe III le Hardi (fig. 1). C'est un tableau carré, plus exactement une boîte plate et peu profonde, posée verticalement sur un pied circulaire. L'extérieur est tapissé de filigranes en argent doré, qui servent de fond à de petites appliques niellées serties en cabochons. Chacune des deux faces principales est divisée en trois parties formant des volets triangulaires. Celui du milieu se soulève, les deux autres se rabattent sur les côtés, de sorte, qu'une fois ouvert, l'objet présente l'aspect d'un triangle équilatéral avec un espace rectangulaire évidé en son milieu. On voit apparaître, alors, des figures gravées : sur l'avvers

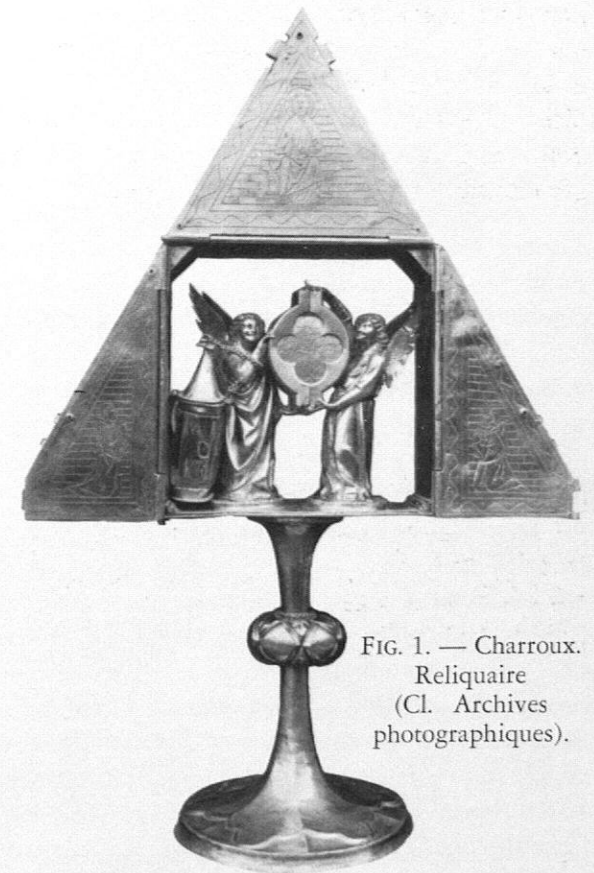


FIG. 1. — Charroux.
Reliquaire
(Cl. Archives
photographiques).

1. A. BROUILLET, Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux, le 9 août 1856, Poitiers, 1861 (un résumé de cet ouvrage est paru, sous le même titre, dans le Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 1857, p. 173 sq.); F. DE MÉLY, Exuviae sacrae constantinopolitanae, III, Paris, 1904, p. 189, fig. 7; L. SERBAT, dans Congrès archéologiques de France, LXXIX^e session, Angoulême, 1912, I, p. 117 sq.; [J. DUPONT et J. TARALON], Les trésors des églises

de France, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1965, n° 344, pl. 108-109. Pour le reliquaire qui retiendra, ici plus particulièrement l'attention, voir aussi J. EBERSOLT, dans le Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1925, p. 143, ainsi que A. FROLOW, La Relique de la Vraie Croix, Recherches sur le développement d'un culte, Paris, 1961, n° 272 et Les Reliquaires de la Vraie Croix, Paris, 1965, p. 111.



FIG. 2. — Charroux. Médaillon roman (Cl. Archives photographiques).

des volets, le Christ en majesté et deux moines agenouillés, — sans doute les donateurs —, sur le revers, des tours appareillées. Dans le vide ménagé à l'intérieur, se dressent deux statuettes d'anges d'une facture médiocre qui soutiennent un médaillon, dont le couvercle ajouré en quadrilobe laisse apercevoir un autre médaillon, plus petit et attribuable, semble-t-il, au XII^e siècle (fig. 2, a et b). Le décor en est gravé. Chaque face représente une image du Christ; le pourtour porte l'inscription HIC CARO ET SANGVIS CHRISTI CONTINETVR. Enfin, à l'intérieur de ce bijou de l'époque romane est enchâssé un troisième médaillon, celui-ci d'origine byzantine. C'est cet objet que nous nous proposons d'examiner plus en détail.

Il s'agit d'un *encolpion* en or de 0 m 03 x 0 m 025, de forme ovale, ouvrant à charnière vers le haut (fig. 3-6). Les bords sont arrondis par le frottement, ce qui témoigne d'un usage prolongé. Une lame de cristal de roche protège, dans la valve du fond, des reliques, dont l'identification est d'autant plus malaisée que l'attention se partage entre l'œuvre byzantine et les additions que l'on y apporta après son transfert en Occident. L'inscription gravée sur le médaillon roman aurait pu convenir à un ostensor eucharistique, si l'usage des meubles de cette espèce n'avait été introduit seulement à partir du XIV^e siècle². Les orfèvres occidentaux ont enchâssé d'autres reliquaires grecs, d'une façon plus ou moins analogue, dans des monstrances pédiculées munies de volets³. L'erreur pouvait porter plus facilement sur le contenu de l'objet que sur sa destination. Il eut été tentant, dès lors, d'associer les désignations *de caro et de sanguine* aux reliques de l'Ombilic ou du Prépuce. Ce sont justement les termes employés par un chroniqueur du XII^e siècle pour décrire la "Sainte Vertu" que l'Enfant Jésus aurait remis de ses propres mains à Charlemagne, que l'on devait découvrir plus tard, en 1080, dans l'abbaye de Charroux, et dont l'identification avec le Prépuce a été expressément formulée en 1380, par l'anti-pape Clément VII⁴. Pourtant Byzance semble avoir ignoré les cultes de cette espèce, et, en tout état de cause, le fragment cruciforme de bois avec une tache rouge, que l'on distingue au milieu de la logette, ferait songer plutôt à une parcelle

2. M. ANDRIEU, *Aux origines du culte du Saint-Sacrement, Reliquaires et monstrances eucharistiques*, *Analecta Bollandiana*, LXVIII, 1950, p. 397 sq.

3. Par ex. FROLOW, *La Relique*, nos 157 et 249.

4. Cf. G. CHAPEAU, *Les grandes reliques de l'Abbaye de Charroux*, *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 3^e série, VIII, 1928, p. 115 sq. Les passages du

texte du XII^e siècle qui nous intéressent sont cités pp. 120 et 123 (*munuscula ex mea carne et sanguine*); l'auteur se refuse d'accepter l'identification de 1380. Pour les monuments qui attestent l'existence du culte du Prépuce et de l'Ombilic en Occident, dès le XI^e siècle, voir FROLOW, *La Relique*, nos 123 et 462. Les témoignages grecs correspondants font défaut.

de la Vraie Croix teintée du sang du Christ (fig. 3)⁵. Quant aux grains de sable (?) enchâssés sous la traverse de cette croix, il vaut certainement mieux renoncer à en préciser la provenance exacte.

L'objet était muni, à l'origine, d'une bélière mobile, qui devait exister encore au XII^e siècle : un trou a été percé au sommet du médaillon roman pour lui ménager un passage. L'auteur du reliquaire gothique a jugé plus expéditif de l'enlever d'un coup de pince. Le tenon et son charnon ont toutefois été conservés. Ce dernier étant creux, il est probable qu'il y avait, dans son prolongement, deux perles montées sur tige, ainsi qu'on le voit souvent sur d'autres bijoux byzantins munis de bélières⁶. Il est également possible, bien que ce soit moins fréquent, qu'une perle ou une pierre précieuse enrichissaient la partie inférieure de la face principale du médaillon. Un tube fileté réunit, à cet endroit, les deux volets afin d'en assurer la fermeture : on devait y visser une sorte de goupille, dont la tête ne pouvait manquer d'ajouter à l'effet décoratif de l'ensemble⁷.

Le décor iconographique est composé de trois personnages. La face antérieure représente la Vierge debout, dans une attitude gracieuse et animée (fig. 4). Le visage est dirigé vers le spectateur, mais le corps est vu de côté, plus exactement de dos, comme en profil perdu ; la main droite est baissée, on devine la gauche qui se porte vers la joue. En dépit d'une allure presque dansante, cette silhouette contournée rappelle les représentations de la Mère de Dieu dans la scène du Crucifiement. Une légende appropriée remplit, du reste, le champ, partagée en



FIG. 3. — Charroux. Reliquaire byzantin : intérieur et bordure de la face antérieure (Archives photographiques).

5. Suivant MÉLY, *op. cit.*, *ibidem*, le médaillon de Charroux renferme une épine de la Sainte Couronne. Mgr Pie, archevêque de Poitiers, avait soutenu l'identification avec la Vraie Croix (CHAPEAU, *op. cit.*, p. 127; cf. *Gallia Christiana*, II, p. 1277). La présence de taches de sang du Christ sur des morceaux de la relique de sa croix est attestée dès le XI^e siècle : FROLOW, *La Relique*, n° 207; cf. peut-être nos 475 et 867, 1. La comparaison est également à soutenir avec des fragments de la Vraie Croix qui ont distillé miraculeusement des gouttes de sang (*ibidem*, nos 454, 536, 701 bis), ainsi qu'avec des pierres de la Terre Sainte teintées de sang (*ibidem*, nos 627, 907, 918, 974; voir aussi PERDICAS D'EPHÈSE, *Expositio memorabilium... quae Hierosolymis sunt*, Migne, PG, CXXXII, col. 965). L'identification n'en demeure pas moins incertaine. Le sang du Christ avait ajouté à la sainteté de sa croix (FROLOW, *La Relique*, pp. 49 sq. et 61; cf. n° 273) mais, si plus d'une staurothèque contenait des reliques des deux espèces, c'était, en règle générale, dans des compartiments séparés, et la présence de l'une n'authentifiait pas l'autre (par ex., *ibidem*, nos 73, 3, 166, 331,

etc.). En ce qui concerne le bois de la Vraie Croix, l'attention se portait de préférence, dans ce sens, sur la trace des clous de la Passion (*ibidem*, nos 403, 579, 1093).

6. Par ex., Ch. AMIRANACHVILI, *Les émaux de Géorgie*, Paris, 1962, fig. reproduites pp. 27, 30, 39, 42 et 56; L. PISARSKAJA, *Pamjatniki vizantijskogo iskusstva V-XV vekov v Gosudarstvennoj Oružejnoj Palate*, Leningrad-Moscou, 1965, pl. XXXI-XXXV et suiv.

7. Cf. une croix pectorale pliante décorée d'émaux du XI^e siècle, dont les deux volets sont assujettis l'un à l'autre par de petites rosettes finement ciselées : *Sotoby and Co Catalogue of Highly Important Works of Art... April 27th 1965*, n° 34. Ailleurs, la partie inférieure du montant est ornée d'un cabochon ou d'un camée : par ex., AMIRANACHVILI, *op. cit.*, fig. à la p. 30; O. VON FALKE et H. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters... Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Frankfurt, 1904, pl. 41; E. MEDDING-ALP, *Rheinische Goldschmiedekunst in Ottonischer Zeit*, Coblence, 1952, fig. 7; etc.

deux colonnes : + εἰδοῦ (sic) + + ὁ υἱός σου +, "Voici ton fils" (Jean, XIX, 26). Sur le volet du revers (fig. 5) sont figurés saint Dométios et saint Pantéléimon, en pied également, et tenant, le premier, un livre ou plutôt un rouleau, et, l'autre, sa trousse de médecin (+ ὁ ἅγιος Δομέτι[ο]ς // ὁ ἅγιος + Παντελήμων). Sur la tranche est niellée une invocation en petites capitales sans accents, comme dans les autres légendes que l'on vient de citer : + Παναγία Θεοτόκε, τὸν χρόνον τῆς ζωῆς μου μὴ ἐγκαταλείπεις



FIG. 5. — Charroux. Reliquaire byzantin, revers (Cl. Archives photographiques).



FIG. 4. — Charroux. Reliquaire byzantin, face antérieure (Archives photographiques)

(ΕΝΚΑΤΑΛΕΙΠΕΙC) με, ἄνθρωπ + εἶνῃ προστασία μὴ καταπιστεύεις με, ἀλλ' ἀ[ντι]αβοῦ μου καὶ ἐλεησόν μου. Ἀμήν, "Toute-sainte Mère de Dieu, ne m'abandonne pas durant le temps de ma vie, ne me confie pas à la protection des hommes, mais viens à mon secours et aie pitié de moi. Amen" (fig. 6). M^{lle} Suzy Dufrenne, particulièrement bien informée, me signale que ce texte

reproduit une prière de la liturgie byzantine : c'est l'un des *théotokia* des Grandes Complies⁸.

Le travail est fin et la conception témoigne du goût et de l'imagination de l'orfèvre. Le propos était de tirer parti de l'emploi simultané, sur un fond d'or vierge, du noir des nielles et des incrustations d'un or vert, presque blanc, comme de l'argent, qu'une gravure peu profonde anime d'ombre légères. Les photographies dont nous disposons ne suffisent pas à rendre l'effet délicat de polychromie ainsi obtenu. Chaque procédé technique a été employé avec beaucoup de liberté. Les traits du visage de la Vierge et de saint Pantéléimon sont niellés sur des lames d'or incrusté ; pour le visage de saint Dométios on a préféré conserver l'or du fond. Le nielle a été utilisé pour représenter les vêtements de la Vierge et la plus grande partie du vêtement de saint Dométios ; la trousse de saint Pantéléimon (que la photographie fait paraître en relief, ce qui n'est pas le cas, en réalité) devait être également niellée, mais

son vêtement est indiqué par une incrustation d'or vert. L'ensemble produit une impression flatteuse de teintes légères, agréablement assorties, et qui se fondent les unes dans les autres. La présence de deux perles aux extrémités du charbon de la bélière, et peut-être d'une pierre précieuse sur la face antérieure du médaillon, devait le rendre encore plus chatoyant.

Reste à considérer divers problèmes d'ordre archéologique. Quelle était, tout d'abord, la destination originale de ce petit reliquaire ? Sa valeur artistique, le prix qui s'attachait à son contenu sacré, pouvaient certainement se suffire. Pourtant l'iconographie de l'avvers laisse supposer qu'il s'agit d'une pièce détachée d'un ensemble plus considérable. L'image de la Vierge et la légende qui l'accompagne présentent un caractère insolite si on les considère en dehors de la scène du Crucifiement. Il faut imaginer, placés en regard, un crucifix et un second médaillon représentant l'apôtre Jean avec la citation correspondante : "Voici ta Mère". La composition complète figure sur des croix pectorales, comme celle dite "de



FIG. 6. — Charroux. Reliquaire byzantin, inscription sur la tranche (Cl. Archives photographiques).

8. E. MERCIENIER et F. PARIS, *La prière des Églises de rite byzantin*. Amay-sur-Meuse, 1937, I, p. 71.

l'archiprêtre" au trésor de Monza⁹. Le médaillon de Charroux n'en reproduit qu'un personnage.

Deux hypothèses sont à envisager qui permettraient de préciser davantage. Ainsi que les orfèvres occidentaux le faisaient pour des ostensoirs, les Byzantins ont parfois enchâssé des reliquaires pectoraux dans d'autres objets de dimensions plus considérables. La sacristie de Saint-Pierre de Rome possède un triptyque en argent finement ciselé, du XI^e ou du XII^e siècle, qui sert d'écrin à une petite croix en émail suspendue par deux perles à une grosse bélière cubique¹⁰. D'autres *encolpia* émaillés ont été sertis, entre 1125 et 1164, dans le revêtement de l'icône de Chachuli, en Géorgie¹¹. Le médaillon de Charroux pouvait compléter, d'une façon analogue, le décor d'une staurothèque en forme de tableau où l'on voyait, de part et d'autre du Christ mort, voire d'un morceau de la Vraie Croix, les deux témoins principaux de la scène du Crucifiement : la Vierge et saint Jean. Le trésor de Saint-Marc de Venise fait connaître des tableaux de cette espèce entièrement constitués par un assemblage de reliquaires amovibles plus petits¹². Il y a encore moins de difficulté à accepter le choix du sujet¹³.

Une autre solution semble cependant préférable. Le bijou de Charroux pouvait avoir fait partie d'une parure personnelle complétée par les deux autres pièces dont son iconographie laisse supposer l'existence. M^{me} Marie-Madeleine Gauthier me signale une chaîne en or du VI^e siècle ornée d'une croix qui est suspendue entre deux reliquaires, — aniconiques, il est vrai, et en forme de tubes (fig. 7)¹⁴. Un collier semblable appartient au Musée de Cleveland¹⁵, un autre à la Collection de Dumbarton Oaks, à Washington^{15 bis}. Ailleurs, la croix et les reliques font défaut, mais la chaîne reste ornée de trois pendentifs. Il en était ainsi parfois des *bullae aurea* des Étrusques et des Romains¹⁶. L'art de la période de la migration des peuples fait



FIG. 7. — Chaîne en or du VI^e siècle (Collection privée).

9. FROLOW, *op. cit.*, n° 159 et *Les Reliquaires*, p. 165. Cf. divers autres exemples cités dans les ouvrages suivants : K. MIJATEV, *Palestinski krastove v Bălgarija*, *Annuaire du Musée National de Sofia*, 1921, p. 59 ; J. KVET, *Enkolpion metského musea v Luněch, Niderlův Sborník*, Prague, 1925, p. 130 sq. ; E. KING, *The Date and Provenance of a Bronze Reliquary Cross in the Museo Cristiano, Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, II, 1928, p. 193 sq. ; J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg-en-Brisgau, 1940, p. 460. Même composition, accompagnée de légendes identiques, sur des objets d'une forme différente, par ex. FROLOW, *La Relique*, nos 162, 165, 284, etc.

10. *Ibidem*, n° 427. Cf., pour une époque plus récente, une médaille du XVI^e siècle provenant de Chalki, qui était destinée à être suspendue à une chaîne et qui renferme une petite croix munie d'une bélière : [M. ROSS], *Early Christian and Byzantine Art...*, Baltimore, 1947, n° 448.

11. AMIRANACHVILI, *op. cit.*, p. 94 sq.

12. Voir Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, 4^e série, IV, 1966, p. 225 sq.

13. FROLOW, *Les Reliquaires*, pp. 164 sq. et 249 sq.

14. Sotby and Co Catalogue..., n° 34. La destination de tubes de cette espèce n'est pas absolument certaine. Ce pouvaient être aussi bien des reliquaires que des amulettes contenant un texte prophylactique gravé sur une lamelle en or : voir en dernier lieu J. HEURGON, *Le trésor de Ténès*, Paris, 1958, p. 57 sq.

15. *The Cleveland Museum of Art Handbook*, 1958, fig. 67. Cf. un collier en or du VI^e siècle trouvé à Mersina (Cilicie) ; l'objet est formé d'une croix entre deux médaillons, auxquels s'ajoute, il est vrai, une amulette en forme de griffe d'un fauve : N. KONDAKOV, *Russkie klady, Izsledovanija drevnostej velokoknjažeskago perioda*, Saint-Petersbourg, 1896, pl. XVIII, 12.

15 bis. M. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, II, Washington, 1965, n° 6 B, pl. XII ; cf. nos 6 A et 79 C, pl. XIII et XCV.

16. E. SAGLIO, art. *Armilla et Bulla*, dans *Dict. des Antiquités grecques et romaines*, I, fig. 531, 892 et 893. Cf. l'imitation de cet ornement dans les fresques du IX^e siècle à Qumtura : A. VON LE COQ, *Die Buddhistische spätantike Mittelasiens*, VII, Berlin, 1933, pl. 26-28.

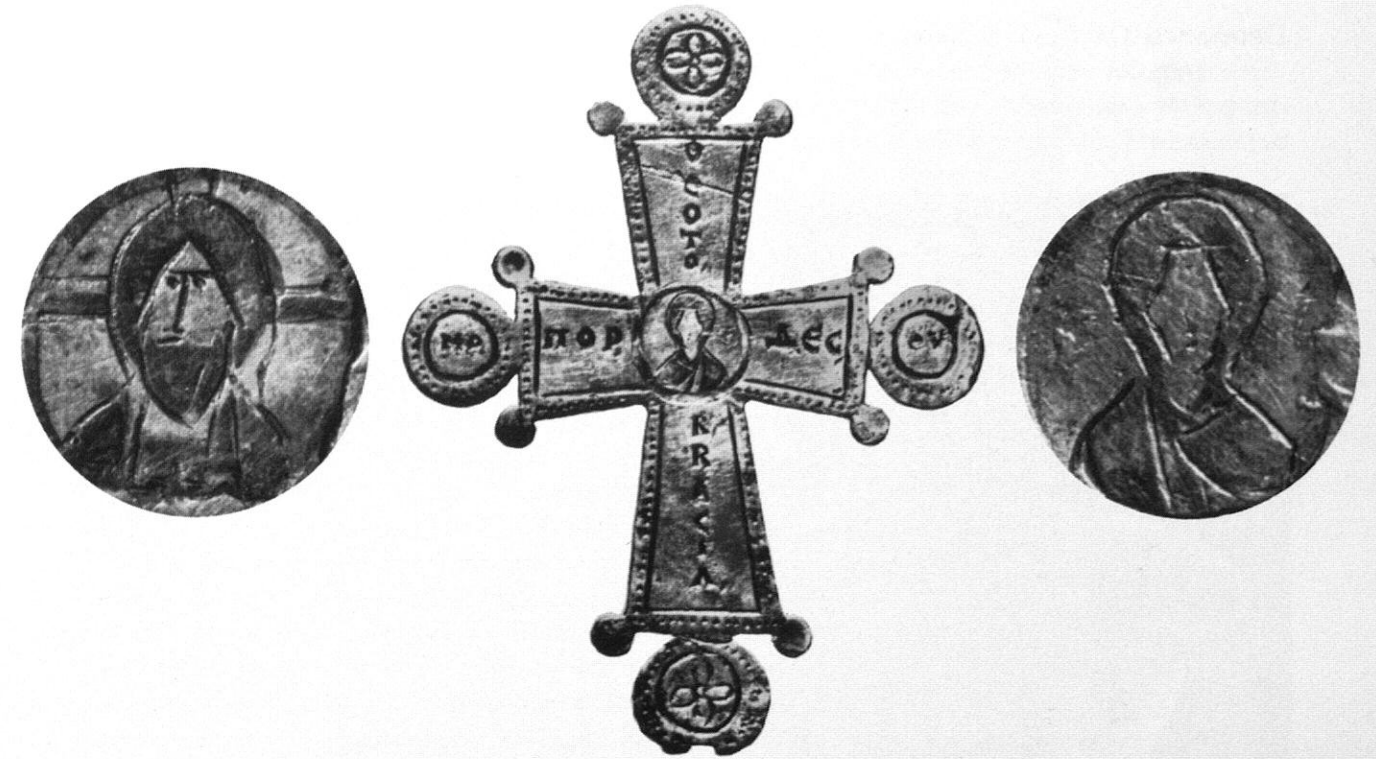


FIG. 8. — Washington, collection Dumbarton Oaks. Croix en argent, revers et médaillons des deux faces.

connaître d'autres exemples du même genre¹⁷, et telles étaient probablement les torques ornées de trois boules ou de trois perles (*μανιάκα τριχομβα*) qui étaient utilisées à Byzance en guise d'insigne de la dignité palatine de candidat¹⁸. On tiendra compte aussi de ces ornements pectoraux trouvés en Russie, dont les plus anciens datent du XI^e siècle, et qui forment des ensembles iconographiques cohérents bien qu'ils soient composés de médaillons niellés ou émaillés représentant des personnages isolés¹⁹. Autant de monuments qui viennent à l'appui de cette seconde hypothèse, confirmée, d'autre part — et cette fois je dois la remarque à M. Jean-Claude Toulouse — par l'usure des bords du médaillon de Charroux, que seul peut expliquer un frottement prolongé de l'or contre le tissu des vêtements.

En ce qui concerne la date, il y a lieu de tenir compte, en premier lieu, du *terminus ante quem* qui ressort de la présence du médaillon où fut enchâssé, vers la fin de l'époque romane, le petit reliquaire byzantin qui forme l'objet de cette étude. L'examen des caractères paléographiques des inscriptions peut apporter des indications plus précises. La comparaison s'impose, à cet égard, avec une petite croix niellée appartenant à la collection de

17. KONDAKOV, *op. cit.*, p. 193, fig. 104-106 (chaînes en or du VI^e siècle, dont chacune est ornée de trois médaillons représentant le christogramme). Cf., pour une époque plus récente, *ibidem*, fig. 37 (XIII^e siècle).

18. *De Cerimoniis*, II, 52, Bonn, p. 708 et le commentaire de Reiske, p. 827. Cité par D. AJNALOV, qui reconnaît cet insigne dans l'ornement pectoral formé de trois gros cabochons que portent saints Serge et Bacchus sur une célèbre icône de l'Académie de Kiev

(*Sinajskija ikony voskovoï živopisi, Vizantijskij Vremennik*, IX, 1902, p. 359). Exemples analogues en Occident, dans l'art de l'époque de La Tène : J. DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, II, Paris, 1914, fig. 516 et 578.

19. KONDAKOV, *op. cit.*, pl. I, 4-5 (Déesis) et XVII, 3-5 (Vierge et deux saintes) ; *Collection B. Khanenko, Antiquités de la région du Dniéper, Époque slave*, V, Kiev, 1902, nos 1098-1103 (Déesis).

Dumbarton Oaks, et qui porte une dédicace aux noms de Romain II et de Basile II, dont le règne conjoint se situe entre les années 960-963 (fig. 8). De part et d'autre, on distingue des petites capitales sans accents, presque carrées et d'une forme presque identique (comparer notamment l'*alpha*, le *delta*, le *sigma* et l'*epsilon*²⁰). Des considérations du même ordre engagent à dater des environs de l'an mille un reliquaire orné de nielles du Metropolitan Museum (fig. 9)²¹. D'autres rapprochements peuvent être soutenus avec les inscriptions des parties émaillées de la staurothèque de Limbourg-sur-la-Lahn, qui ont été exécutées dans la seconde moitié du X^e siècle, peu après 963. Les caractères d'écriture sont, dans ce cas, plus réguliers, mais les accents font également défaut et l'impression générale demeure sensiblement la même²².



FIG. 9. — New York, Metropolitan Museum. Reliquaire en argent niellé (détail)

de Constant II (641-668)²⁴. Moins certaine est la chronologie de plusieurs bagues ornées de nielles que l'on attribue soit au VII^e siècle, soit au IX^e ou même au XI^e siècle²⁵. Par contre, c'est bien à l'époque des Macédoniens qu'appartient un nombre relativement importants de divers autres objets niellés, comme la croix de Dumbarton Oaks et le reliquaire du Metro-

L'examen de la technique fait ressortir, de son côté, des indications convergentes. Les deux procédés que l'on distingue dans la décoration du médaillon de Charroux — le nielle et l'incrustation — ont été utilisés dans d'autres monuments de l'art de la période macédonienne. Après avoir été en usage dans l'orfèvrerie de l'Égypte pharaonique et — ce qui intéresse davantage l'archéologie du moyen âge — dans l'art romain de l'époque impériale²³, la technique du nielle a connu un succès considérable à Byzance. Un groupe de monuments bien datés est représenté, tout d'abord, par une vingtaine de plats en argent, qui portent des poinçons allant du règne d'Anastase I^{er} (491-518) à celui

Pline, *Hist. Nat.*, XXXIII, IX, 131 (Teubner, V, p. 149 sq.). Étude la plus récente du point de vue technique: A. MOSS, *Niello, Studies in Conservation*, I, 1953, p. 49 sq. (référence communiquée par M^{lle} G. Garnier).

24. E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine Silver Stamps*, Washington, 1961, nos 5, 12, 15, 32, 33, 36 à 42, 45, 46, 51, 54, 55, 67 à 69, 72, 76, 78, 100.

25. Liste particulièrement complète de monuments: M. CHATZIDAKIS, *Un anneau byzantin du Musée Benaki*, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, XVII, 1939-43, p. 193 sq. L'auteur soutient de préférence les dates les plus anciennes. Des arguments en faveur d'une datation plus récente, du moins en ce qui concerne un certain nombre de ces objets, sont résumés par O. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911, p. 545.

20. *The Dumbarton Oaks Collection*, Harvard University, *Handbook*, Washington, 1955, n° 135, pp. 56 et 66; ROSS, *Catalogue...*, II, n° 97, pl. LI et LII. Mademoiselle S. Der Nersessian m'a obligeamment communiqué deux des photographies qui reproduisent, ici, cet objet; la troisième a été empruntée à la publication de M. Ross.

21. Cf. *Byzantinoslavica*, XXII, 1961, p. 327.

22. Les meilleures reproductions, actuellement accessibles, de ces émaux accompagnent l'étude de J. RAUCH et J. WILM, *Die Limburger Staurothek*, *Das Münster*, VIII, 1955, p. 201 sq.

23. M. ROSENBERG, *Niello bis zum Jahre 1000 nach Chr.*, Francfort, 1924, pp. 25 sq. et 46; E. SAGLIO, art. *Chrysographia* dans *Dict. des Antiquités grecques et romaines*, III, p. 1132. Le procédé a été décrit par

politan Museum²⁶. Or, c'est à ces petits monuments que fait penser, avant tout, le reliquaire de Charroux. La ressemblance est peut-être particulièrement accusée avec la croix de 960-963, où l'on observe presque la même forme bombée du maphorion de la Vierge et une façon identique de simplifier les traits du visage avec les yeux représentés par un point, et les sourcils et le nez dessinés par un trait continu, comme une sorte de T majuscule.

Des rapprochements chronologiques du même ordre s'imposent à propos des incrustations d'un or presque blanc qui se détachent sur un fond jaune pâle d'or vierge. Le choix du métal précieux de deux teintes différentes est exceptionnel, mais la comparaison peut être soutenue avec les bronzes incrustés d'argent où l'on reconnaît du reste, un rapport de couleurs à peu près identique. Il s'agit d'une technique que les Anciens appelaient *opus barbaricum*²⁷, et qui avait reçu une expansion particulière, au cours du moyen âge, dans l'art musulman²⁸. Les Byzantins l'ont utilisée, dès le IV^e siècle, pour décorer des poids monétaires²⁹. A la même série se rattache un ensemble de croix pectorales et de médailles de dévotion, trouvées en Crimée et en Russie méridionale, et dont les plus anciennes — comme un exemplaire du Musée de l'Ermitage provenant de Chersonèse, qui est reproduit ci-contre grâce à l'obligeance de M^{lle} Alice Bank — ne peuvent être guère antérieures aux environs de l'an mille (fig. 10)³⁰. Et là encore, c'est la ressemblance avec ces monuments qui permet le mieux de fixer la date du médaillon de Charroux.



FIG. 10. — Leningrad, Musée de l'Ermitage. Croix en bronze incrustée d'argent.

26. DALTON, *op. cit.*, pp. 430 et 544; *Byzantinoslavica*, XXII, 1961, p. 325 sq.; *Collection H. Stathatos, Les objets byzantins et post-byzantins*, 1947, n° 34 (M. CHATZIDAKIS). Nombreux monuments russes analogues, dont la plupart sont, il est vrai, d'une époque qui correspond approximativement à celle des Commènes: M. ROSENBERG, *Niello seit dem Jahre 1000 nach Chr.*, Francfort, 1925, p. 102 sq., et, pour une série particulièrement importante de croix pectorales: *Collection B. Khanenko, Antiquités russes, Croix et images*, Kiev, 1899-1900, nos 88 à 90, 215, 246 à 249, 279-280; N. LEOPARDOV et N. ČERNEV, *Sbornik snimkov...*, I, Kiev, 1891, pl. I, 5 et 8, pl. IV-V, 30; N. POKROVSKIJ, *Cerkovno archeologičeskij Muzej S. Peterburgskoj Duchovnoj Akademii*, Saint-Petersbourg, 1897, pl. III, 3; N. KARGER, *Kiev i mongol'skoe zavojevanie*, *Sovetskaja Archeologija*, IX, 1949, p. 78, fig. 24; etc.

27. SAGLIO, *Chrysographia*, p. 1136 sq.; A. RIETH,

Anfänge und Entwicklung des Tauschieretechnik, Eurasia septentrionalis antiqua, X, Helsinki, 1936.

28. G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, Paris, 1907, p. 168 sq. On ne manquera pas d'observer une forte influence de l'Orient méditerranéen dans l'emploi de cette technique, à partir du VI^e siècle, dans l'orfèvrerie occidentale, qui avait été cependant primitivement formée, à cet égard, par Rome: voir E. SALIN, *La civilisation mérovingienne*, III, Paris, 1957, p. 202 sq.

29. M. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, 1962, nos 76 à 78, 82, 83 et les monuments analogues cités p. 64 sq. Même technique appliquée à d'autres objets, par ex., une bague du VI^e siècle: CHATZIDAKIS, *Un anneau*, p. 201, n° 74.

30. V. ZALESSKAJA, *Čast' bronzovogo kresta-skladnja iz Chersonesa*, *Visantijskij Vremennik*, XXV, 1965, p. 167 sq. Une série d'autres exemples, attribués pour la



FIG. 11. — British Museum.
Reliquaire en or niellé et
incrusted d'argent.

On tiendra compte surtout de l'effet de polychromie déterminé par l'emploi simultané de la technique du nielle et de l'incrustation. Des monuments de comparaison beaucoup plus anciens sont représentés par divers objets découverts dans les tombeaux mycéniens³¹ ou, pour l'époque hellénistique, par la pyxide de Vaison au Musée du Louvre³² et des vases du trésor de Hildesheim³³. Sur plusieurs *missoria* en argent du IV^e au VII^e siècle, un effet analogue est obtenu d'une façon différente. Dans le décor du plus ancien plat de cette espèce, conservé à la Bibliothèque de Malatesta à Cesena, le nielle est combiné avec des taches de dorure qui remplacent les incrustations d'argent³⁴. Le même procédé distingue plusieurs objets similaires faisant partie des trésors de Lampsaque³⁵, de Chypre³⁶ et de Concesti³⁷ ou bien qui ont été découverts à Kértch, en Crimée³⁸, et à Hammersdorf, en Prusse orientale³⁹; une trouvaille faite à Tomi, dans la région de la Kama, en atteste l'emploi jusque dans l'art sassanide tardif⁴⁰. Ailleurs — et cette fois ce ne sont pas seulement des plats mais aussi des patènes, des calices et ainsi de suite, qui se situent principalement en fin de série, entre le VI^e et le VII^e siècle — le nielle disparaît à son tour, et seule la dorure fait ressortir l'éclat de la surface polie du récipient⁴¹.

Ce n'est pourtant pas l'étape ultime d'une évolution, ou du moins les documents font défaut pour juger du développement consécutif de celle-ci. En tout état de cause, il apparaît que l'orfèvrerie de l'époque des Macédoniens a été marquée par un retour à l'emploi simultané du nielle et de l'incrustation. Tel est le cas, parmi les bijoux d'usage personnel, d'une croix pectorale conservée naguère au Musée Historique de Moscou et qu'il convient d'assigner, de l'avis général, au X^e ou au XI^e siècle⁴², ou bien d'un charmant petit reliquaire du British Museum, dont l'attribution à la même époque soutenue par O. Dalton a été, il est vrai, controversée par d'autres spécialistes (fig. 11)⁴³. Tel est aussi le cas des portes en bronze de Saint-Paul-hors-les-Murs à Rome et de plusieurs églises de l'Italie méridionale,

plupart au XI^e-XII^e siècle, sont reproduits dans *Collection Kbanenko... Coix et images*, nos 59, 62 à 66, 90, 215-216, 239, 243.

31. ROSENBERG, *Niello bis zum Jahre 1000*, p. 27 sq.

32. *Ibidem*, p. 35 sq.

33. *Ibidem*, p. 38 sq.

34. P. ARIAS, *Il piatto argenteo di Cesena*, *Anuario della Scuola Archeologica di Atene*, N.S., VIII-IX, 1946-48, p. 309 sq.

35. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 71 sq.; O. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities... in the British Museum*, Londres, 1901, nos 378-379.

36. *Ibidem*, n° 397.

37. L. MATZULEWITSCH, *Byzantinische Antike...*, Berlin-Leipzig, 1929, pl. 48.

38. *Ibidem*, pl. 23-25.

39. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 68 sq.

40. *Ibidem*, p. 75.

41. Par ex., CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, nos 2, 7, 8, 13, 18, 20, 30, 31, 70, 80 (l'ouvrage n'étant pas

destiné à l'étude de la technique des monuments, il faut se rapporter, le plus souvent, pour la présence de la dorure, aux publications citées dans la bibliographie). Parmi les autres exemples qui se rattachent à la même série, rappelons le Calice d'Antioche, ce qui serait un nouvel argument pour attribuer cette œuvre à une date relativement tardive. Par contre, nous n'avons pas à tenir compte des objets d'argenterie qui ont été, à l'origine, entièrement dorés: par ex., CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, nos 16, 77, 79.

42. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 59 sq.; ZALESSKAJA, *op. cit.*, p. 169.

43. DALTON, *op. cit.*, n° 284. Une date antérieure de plusieurs siècles a été soutenue par ROSENBERG, *op. cit.*, p. 51 et par CHATZIDAKIS, *op. cit.*, p. 178 sq. V. GRUMEL accepte le même point de vue, non sans observer toutefois qu'une "certaine élasticité peut régner dans la datation de ces menus documents" (*Isopsephie de ΣΠΑ*, *Orientalia Christiana Periodica*, XIII, 1947, p. 519).

dont la plupart sont accompagnées de dédicaces qui en précisent la date en même temps que la provenance byzantine: 1070 pour celles de Saint-Paul-hors-les-Murs⁴⁴, 1066 pour celles d'Amalfi⁴⁵, 1076 pour les portes de Monte Sant'Angelo (fig. 12)⁴⁶ et 1087 pour celles d'Atrani⁴⁷. Des artistes italiens en ont exécutées d'autres, au début du XII^e siècle, pour le mausolée de Bohémond d'Antioche, à Canossa (1111)⁴⁸, et pour la cathédrale de Troia (1119)⁴⁹. La série byzantine s'arrête sous le règne d'Alexis, premier empereur de la dynastie des Comnènes. Malgré la différence d'échelle, la technique est identique à celle des objets correspondants plus petits du Musée Historique de Moscou et du British Museum. Dans la mesure où le rapprochement vaut aussi pour le médaillon de Charroux, il conviendra de fixer la date de celui-ci à la même époque: X^e-XI^e siècle, période macédonienne de préférence.

Il est plus difficile de se prononcer sur le lieu exact d'origine. Les monuments de l'orfèvrerie byzantine conservés sont trop peu nombreux pour que l'on puisse, le plus souvent, distinguer avec quelque chance de certitude entre les différents ateliers. Seules des hypothèses peuvent être envisagées, dans le cas présent. La finesse et la qualité d'exécution du médaillon de Charroux pourraient bien désigner un atelier de la capitale de l'Empire byzantin. A l'appui de ce jugement d'ordre esthétique, viennent les portes en bronze importées en Italie de Constantinople et la croix de Dumbarton Oaks, qui était très probablement destinée à l'usage impérial. Le goût de la polychromie ne manquera pas, non plus, de rappeler les monuments d'orfèvrerie d'une technique différente où le nielle se marie avec la dorure, dont les plus beaux doivent être d'origine constantino-politaine⁵⁰, ou, dans le domaine voisin de la décoration monumentale, les marbres incrustés de Fener Isa Mescid, qui représentent un courant original de la renaissance du temps des Macédoniens⁵¹. Il y aurait également



FIG. 12. — Monte Sant'Angelo.
Porte en bronze (détail).

44. E. BERTAUX, *L'art de l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 406. Cf. M. ROSS, *An Emperor's Gift and Notes on Byzantine Silver Jewelry of the Middle Period*, *The Journal of Walters Art Gallery*, 1956-57, p. 26.

45. BERTAUX, *op. cit.*, p. 405; H. LEISINGER, *Romanische Bronzen Kirchentüren im mittelalterlichen Europa*, Zurich, 1956, p. 147.

46. *Ibidem*, pl. 125-128; A. KINGSLEY PORTER, *Wreckage from a Tour in Apulia, Mélanges... G. Schlumberger*, Paris, 1924, II, pl. XX-XXI et fig. 72-79.

47. LEISINGER, *op. cit.*, pl. 149, KINGSLEY PORTER, *op. cit.*, pl. XIX.

48. LEISINGER, *op. cit.*, pl. 152.

49. *Ibidem*, pl. 137.

50. M. ROSS, *A Byzantine Gold Medallion at Dumbarton Oaks*, *Dumbarton Oaks Papers*, XI, 1957, p. 249 sq.; E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, Munich, 1958, pp. 4 et

19 sq.; J. BECKWITH, *The Art of Constantinople...*, Londres, 1961, p. 45 sq. L. BRÉHIER considérerait le procédé, et partant les monuments qu'il caractérise, comme typiques de l'industrie des argentiers d'Antioche (*Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, p. 178). Suivant MATZULEWITSCH, c'était un trait particulier de l'art pontique (*op. cit.*, p. 136).

51. A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècle)*, Paris, 1963, p. 101 sq. La comparaison avec l'argenterie de l'époque pré-iconoclaste est d'autant plus soutenable que les marqueteries sur pierre de Fener Isa Mescid (et d'autres monuments apparentés que l'auteur passe en revue) procèdent de modèles qui doivent remonter au VI^e siècle: *ibidem*, pp. 111 sq. et 122. Voir aussi un exemple du même ordre publié par A.-M. SCHNEIDER, *Grabung im Bereich des Euphemia. Martyrions zu Konstantinopel*, *Archäologische Anzeiger*, 1943, col. 265.

lieu de tenir compte de l'iconographie. Les habitants de Constantinople n'avaient assurément pas acquis l'exclusivité du culte des deux saints représentés sur le revers du médaillon. Reste, que la cité impériale possédait, dès le VI^e siècle, une église placée sous le vocable de saint Dométios⁵², et que sept autres établissements religieux y ont été consacrés à saint Pantéléimon⁵³. Autant d'arguments en faveur d'une origine constantino-politaine.

On se gardera d'être plus affirmatif. Mieux vaut se borner à retenir qu'il s'agit d'un bijou de la meilleure époque byzantine. La façon dont les orfèvres occidentaux l'ont enchâssé sous la double enveloppe de deux nouveaux reliquaires, témoignera, de son côté, du prix qui s'attachait à ce bijou au cours du moyen âge. Le respect des reliques, dont on ignorait, du reste, la nature exacte, ne suffit sans doute pas entièrement pour expliquer tant de précautions. Il fallait aussi que l'on appréciait la valeur artistique de l'objet.

Paris.

A. FROLOW.

52. R. JANIN, *La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, 1, 3, *Le Siège de Constantinople... églises et monastères*, Paris, 1953, p. 105.

53. *Ibidem*, p. 400 sq.

TABLES D'AUTEL A LOBES DE LA PROVINCE ECCLÉSIASTIQUE DE NARBONNE (IX^e-XI^e SIÈCLES)

par Marcel DURLIAT

Dans un article de grande importance pour l'histoire de la sculpture pré-romane dans le Midi de la France, M. Paul Deschamps a naguère attiré l'attention sur un ensemble de tables d'autel réparties en deux groupes principaux : l'un dans le département de l'Hérault, l'autre dans celui des Pyrénées-Orientales¹.

De forme rectangulaire, creusées en évier, elles se caractérisent essentiellement par l'existence d'un rebord mouluré, encadrant une large plate-bande sur laquelle sont sculptés des lobes en arc de cercle dont l'ouverture est tournée vers le centre.

Quel est le sens de cette suite de lobes qui entoure la partie centrale de la table ? S'agit-il d'un simple ornement ou doit-on leur trouver une raison liturgique ? M. Paul Deschamps s'est rallié à cette dernière hypothèse et, après Rohault de Fleury, a admis qu'on y plaçait les pains destinés à la communion des fidèles.

Non moins importante la date des pièces étudiées. M. Paul Deschamps n'a pas eu de peine à montrer que l'étude stylistique des motifs décoratifs ne saurait à elle seule permettre d'établir une chronologie valable. Des pièces au décor assez voisin peuvent apparaître au début et à la fin de la série, c'est-à-dire à un siècle et demi d'intervalle. Rien de plus convaincant à ce sujet qu'un rapprochement entre les tables d'autel de Capeatang et d'Elné.

La première (fig. 1) est aussi la plus ancienne de tout l'ensemble, puisqu'elle est datée par une inscription des années 898-929². En dehors des caractères généraux précédemment indiqués, elle n'offre d'autre particularité que la présence, entre les lobes, de modestes fleurons à trois pétales³.

1. Paul DESCHAMPS, *Tables d'autel de marbre exécutées dans le Midi de la France au X^e et au XI^e siècle*, dans *Mélanges d'histoire du Moyen Âge offerts à M. Ferdinand Lot*, Paris, 1925, pp. 137-168.

2. Elle est en effet datée des années du règne du roi Charles le Simple postérieures à la mort d'Eudes — survenue en 898 : ... REGNANTE CARULO POST HOBITUM ODDONI REGIS.

3. Retrouvée par Louis Noguier dans le pavage de l'ancienne collégiale de Capeatang, elle fut transportée au musée lapidaire de Béziers, d'où elle passa au cloître

de la cathédrale Saint-Nazaire. Elle a finalement été installée dans ce qu'on appelle la crypte de la chapelle de la Vierge. Cette chapelle, qui servait d'église paroissiale, a été bâtie au cours du XIII^e siècle contre le flanc nord du chœur de la cathédrale. En cours de travaux, le niveau du sol ayant été soudainement exhaussé, la partie déjà construite se trouva enterrée et transformée en une pseudo-crypte. On reprit alors la construction de la chapelle à partir du nouveau niveau. La table d'autel de Capeatang a été placée sur un pilier moderne, dans ce lieu qui sert de dépôt lapidaire.

tion dans laquelle il faut chercher la solution. Le signe à huit pointes au milieu que K. Lehmann considère comme une étoile (ou le soleil ?) pourrait être le symbole de la puissance divine d'où émane la création. Les douze clous évoqueraient soit les signes du zodiaque soit les douze mois de l'année. Par degrés, la création descend du paradis vers la terre. Les disques à dessins géométriques seraient des astres.

En conclusion nous dirions que la mosaïque de Die est une œuvre homogène de la première moitié ou du milieu du XII^e siècle, faite par plusieurs artisans de qualité inégale. Sa signification, symbolique sans aucun doute, reste à élucider.

Paris.

Henri STERN.

LES FRESQUES DE SAINT-NICOLAS ORPHANOS A SALONIQUE ET LES RAPPORTS ENTRE LA PEINTURE D'ICÔNES ET LA DÉCORATION MONUMENTALE AU XIV^e SIÈCLE

par Tania VELMANS

Les fresques de l'église Saint-Nicolas Orphanos à Salonique n'ont été que récemment nettoyées. Aucune inscription, aucune source écrite ne révèle la date de leur exécution¹. M. Xyngopoulos vient de publier la totalité de ces peintures avec une première étude² qui ouvre la voie à des recherches ultérieures.

De très petites dimensions, Saint-Nicolas est une église à trois nefs avec un narthex et un toit en charpente. Malgré l'exiguïté des locaux, sa décoration comprend le programme iconographique complet des églises byzantines du XIV^e siècle. On y trouve le cycle des Douze fêtes (la Pentecôte excepté), la Passion et les Miracles du Christ, l'illustration de l'Hymne acathiste, les images habituelles du sanctuaire, quelques scènes de l'Ancien Testament³, des fragments du Ménologe (narthex), un cycle consacré à la vie de saint Nicolas et un autre, moins important, relatant la vie de saint Guérasime. L'ensemble ainsi constitué est un excellent exemple du programme varié, enrichi de sujets nouveaux, des églises byzantines du XIV^e siècle. Nos peintures ont encore pour caractéristiques la variété des sources. Elles appellent aussi bien des comparaisons avec la décoration monumentale du début du XIV^e siècle à Constantinople, à Salonique, au Mont Athos et en Macédoine, qu'avec des œuvres postérieures et surtout avec de nombreuses icônes. Des ressemblances particulièrement frappantes rapprochent les peintures de Saint-Nicolas de celles de l'église Hagios Christos à Verria (1315), dont les fresques viennent d'être nettoyées.

L'ensemble des observations qu'on lira, nous invitera, en outre, à reconsidérer la date de nos peintures⁴ et à tenter de déterminer les rapports entre la peinture d'icône et la décoration monumentale au cours du XIV^e siècle.

1. On n'a trouvé qu'un fragment de pierre provenant d'une tombe avec une inscription citant un certain moine Nikon de la famille des Capandriti. M. Xyngopoulos suppose que le nom de baptême de ce moine Nikon était Nicolas et qu'il appartenait à une branche des Capandriti qui portaient aussi le nom d'Orphanos. Membre d'une grande famille, il pourrait être le fondateur du monastère, dont ne subsiste que notre église et un portail à moitié détruit.

2. A. XYNGOPOULOS, *Oi τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου 'Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Athènes, 1964.

3. Dans ce cycle on peut distinguer les scènes de l'Ancien Testament préfigurant la Vierge (nef méridionale) dont une seule est conservée (le mur ayant subi de graves dommages) — *Moïse devant le buisson ardent* — et des scènes de la vie des prophètes, telle que *Daniel dans la fosse aux lions* ou *l'Ascension d'Elie*, toutes deux dans les intrados des arcs.

4. M. Xyngopoulos situe ces peintures entre 1310 et 1320, *op. cit.*, pp. 24-26.

Afin de serrer les problèmes, nous nous proposons d'entreprendre une étude du style qui s'étendra à toute la décoration, et une étude iconographique qui ne portera que sur les images qui se distinguent par un schéma particulier. Mais il va de soi que cette étude iconographique sera accompagnée d'observations sur le style, chaque fois que la forme nous semblera contribuer à particulariser le schéma iconographique.

LE STYLE

Lorsqu'on examine le décor peint de Saint-Nicolas Orphanos, on est frappé par un certain nombre de traits essentiels qui le caractérisent :

1) Les dimensions extrêmement réduites des images et l'exécution minutieuse des détails.

L'exiguïté des locaux ne semble pas être responsable de ces deux traits caractéristiques. On dirait, au contraire, que l'artiste avait adopté a priori une échelle très réduite pour ces fresques et que, de ce fait, il se sentait en présence de vastes surfaces à décorer, puisqu'en dehors des cycles nombreux déjà mentionnés, il figure deux fois l'*Adoration des Mages*⁵, une petite travée supplémentaire avec les saints évêques en buste dans le sanctuaire, des scènes rarement représentées, telle que l'*Ascension d'Elie* et de nombreux saints militaires.

L'ensemble de la décoration se répartit tantôt sur quatre (murs latéraux), tantôt sur cinq registres (murs Est et Ouest)⁶, sans compter le socle. Sa structure n'a pour ainsi dire pas de lien avec l'architecture⁷. Les images se suivent en longues files et se superposent les unes aux autres. Les parois Est et Ouest dont chaque panneau est isolé par un cadre rouge, font penser à des murs surchargés d'icônes, ou aux feuillets d'un manuscrit enluminé, agrandis et plaqués aux murs. Cette impression s'explique par le fait que la plupart des scènes réunissent de nombreux personnages, forcément très petits, et aussi par une extrême minutie dans l'exécution du détail.

Le désir de parachever la moindre partie d'une composition s'oppose aux techniques rapides en usage dans la peinture murale. Dans notre église, il se manifeste aussi bien dans le traitement du visage et du corps des personnages, que dans celui des accessoires. Ainsi, on trouve souvent des cheveux ou des barbes où chaque poil est tracé séparément (*Christ Sauveur*, fig. 7, *Saint Jean Ange du désert*⁸), des objets finement ciselés⁹, et lorsqu'il s'agit de figurer un fleuve, la même technique est appliquée¹⁰.

5. Dans le cycle des Grandes Fêtes (bien que ce n'en soit pas une) et dans celui de l'Hymne acathiste. En tout, quatre images sont consacrées à ce sujet, puisque dans le cycle de l'Hymne acathiste on représente le Départ, l'Arrivée et le Retour des Mages.

6. Le toit en charpente permet d'ajouter une image de plus sur ces deux parois.

7. Cette tendance se manifeste déjà au début du XIV^e siècle, mais vers 1340 elle s'accroît encore et apparaît de façon très frappante à l'église de Dečani, par exemple, cf. V. PETCOVIĆ, *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941.

8. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 78.

9. *Ibid.*, fig. 177, par exemple.

10. Dans le *Miracle de sainte Euphrasie* (narthex), on sent parfaitement la transparence de l'eau. Le corps de la sainte a l'air de s'enfoncer lentement, recouvert d'un réseau de lignes brunes aussi fines que le permettrait un tracé à la plume, tandis que le reste de l'eau est rendu par un fond bleu, couvert de petits traits blancs. Bien sûr, ce procédé est loin d'être unique dans son genre. Ce qui frappe n'est pas la manière de représenter l'eau, mais uniquement la grande finesse de l'exécution. On verra plus loin que les vêtements, les bijoux, les objets et les détails architecturaux sont traités avec le même soin.

2) L'emploi de l'or.

Les parties qui étaient primitivement recouvertes d'une couche dorée sont si nombreuses que ce fait à lui seul retient l'attention. Tous les nimbes étaient peints en or ; certains ont conservé leur dorure (*Apparition de Jésus aux Saintes Femmes*, *Nativité*), d'autres n'en ont gardé que des traces, mais cela à tous les registres de la décoration. Les vêtements sont très fréquemment agrémentés d'or, et ceux du Christ le sont toujours. Il s'agit soit de motifs ornementaux recouvrant entièrement un tissu (*Noces de Cana*, fig. 18), soit de bandes disposées au bas des vêtements (*Jésus et la Samaritaine*)¹¹, soit enfin de l'or introduit dans le drapé par petits traits parallèles (*Ascension*)¹². Les meubles, les divers objets et même certaines parties du décor architectural, tous littéralement stirés d'or, sont également traités à l'aide de moyens graphiques¹³. La ligne, souveraine, n'y est plus un facteur de rythme, comme lorsqu'elle trace des contours, mais un moyen de décomposer les surfaces en parcelles de matière, afin de leur donner l'apparence d'appartenir à des objets ou à des tissages précieux.

3) La qualité et la fréquence des rouges.

L'emploi du rouge vif, qui nous est surtout connu par les icônes, et que l'on ne voit que très rarement dans la peinture murale de la première moitié du XIV^e siècle, est courant à Saint-Nicolas. Il ne s'agit nullement d'un rouge mélangé de gris, de brun ou de pourpre violette, mais d'un carmin clair et violent, qui se trouve encore rehaussé de touches cinabres posées çà et là pour indiquer les lumières¹⁴. A notre connaissance, on ne retrouve ni ce procédé, ni cette qualité de carmin et surtout de cinabre dans une autre église byzantine du XIV^e siècle¹⁵, si ce n'est à Hagios Christos à Verria, dont il sera question plus loin.

4) Consistance de la pâte colorée.

On est également étonné de l'épaisseur et de l'onctuosité de la pâte colorée, qui fait penser, elle aussi, aux procédés chers aux peintres d'icônes. Le modelé est lisse, et même lorsqu'on y relève quelques coups de pinceaux qui indiquent des lumières, les visages ne sont jamais traités par taches ou touches juxtaposées.

5) Le coloris.

La quasi totalité des panneaux frappe par ses couleurs vives et peu mélangées, la prédominance des rouges, des bleus, de l'ocre et de l'or. Les teintes s'allient harmonieusement et de manière à donner aux images un maximum d'éclat (*Adoration des Mages*, *Noces de Cana*)¹⁶. Là encore, on est forcé de penser aux icônes ou à certaines mosaïques. Mais

11. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 177.

12. *Ibid.*, fig. 167.

13. *Noces de Cana*, *Naissance de saint Nicolas*, *Nativité*, *Samaritaine*, *Scènes de la vie de saint Nicolas*, *ibid.*, pp. 178, 106, 4, 177, 115, 116.

14. *Descente aux Limbes* — Eve; *Amnos* — l'autel; *Communion des Apôtres* — l'autel; *ibid.*, fig. 27, 73.

(les détails en question sont à peine, ou pas du tout visibles sur ces planches en noir et blanc).

15. On n'en voit pas davantage dans les peintures murales byzantines des siècles précédents. Les rouges qui apparaissent dans les fresques de la Peribleptos à Ohrid (1295), par exemple, sont plus foncés et non rehaussés de lumières tirant sur l'orange.

16. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. A, fig. 178.

la gamme que l'on trouve dans les mosaïques est très différente de celle de nos peintures, de sorte que seule la comparaison avec les icônes reste valable. Les carnations sont claires, tantôt rosées, tantôt verdâtres. Les fonds d'un bleu très foncé font mieux ressortir les teintes éclatantes.

Dans cet ensemble, certaines compositions représentent pourtant des interprétations chromatiques indépendantes. Ainsi, *l'Etrée à Jérusalem* est un chef-d'œuvre de peinture non contrastée, toute en nuances, avec sa mule blanche modelée à l'aide d'ombres gris-argent, sur un fond de rochers ivoire. Il est vrai que le Christ en bleu tranche sur ces tons étroitement apparentés, mais l'image est néanmoins conditionnée par cette recherche de valeurs chromatiques extrêmement délicates¹⁷.

La *Vierge avec les Archanges* dans l'abside représente une tendance contraire. C'est une peinture non seulement fortement contrastée, mais même un peu dure, à cause de l'opposition des couleurs crues qui la caractérisent. Ces oppositions sont fréquentes dans les décorations qui correspondent à un goût plus populaire, comme on en voit à Castoria, par exemple. La Vierge de l'abside à Saint-Nicolas se détache, en effet, sur un bleu criard, le sol est vert-pomme et le loros des anges, d'un jaune tirant sur l'orange — très vif également. Les mêmes contrastes, quelque peu dissonants, apparaissent dans l'armure de saint Démétrios et sur d'autres panneaux représentant des Saints guerriers.

Les épisodes relatant la vie de saint Guérasime¹⁸, nous étonnent par un coloris qui n'a plus rien d'abstrait et semble, au contraire, se conformer aux tonalités existant dans la nature. Ainsi, les chameaux sont d'une ocre foncée, les nègres — noirs, leurs vêtements — rouges et leurs turbans — blancs; les collines sont vert pâle et l'herbe sous les pieds des chameaux — d'un vert plus foncé, qui correspond à la matière touffue des brindilles. Nous sommes ici devant un fait significatif et fort rare dans la peinture murale byzantine. Bien que la tendance à l'observation directe apparaisse sous les formes les plus diverses au cours des XIII^e et XIV^e siècles à Byzance, elle ne conduit pas, comme on sait, à un essor du réalisme, et ne se manifeste presque jamais dans le choix d'un coloris conforme à la réalité.

6) Plis et modelé.

Plusieurs procédés ont été adoptés à Saint-Nicolas pour figurer les draperies. On y voit en effet des vêtements rendus par les dégradés nuancés du clair-obscur et presque sans plis (*Christ apparaissant aux Maries*)¹⁹. Dans d'autres images (*Crucifiement*, fig. 20), le tissu moule étroitement les jambes, le ventre, les cuisses et retombe en creux entre les deux jambes, comme on l'observe souvent dans les manuscrits antiques du IX^e et X^e siècle. Mais, contrairement à ces enluminures, les silhouettes sont entièrement contournées, et certains plis, indiqués par un simple trait (clair ou foncé), ont quelque chose de raide et de coupant. Le long des cuisses, sur les manches, la taille et les hanches, on observe des traits courts et très foncés qui se terminent par une fourche et font presque penser à une incision (fig. 20, 21). Ces petits traits plus durs ne sont pas rares dans les églises du XIV^e siècle, mais il est

17. Ces nuances grises et ivoire rappellent la décoration des Saint-Apôtres à Salonique. A Kahrié Djami on retrouve dans une scène de composition analogue — Le voyage à Nazareth — la même harmonie de couleurs

et le personnage principal de la scène, revêtu de ce bleu violent qu'on ne voit pas aux Saints-Apôtres. A. GRABAR, *La Peinture byzantine*, Genève, 1953, pl. 137.

18. *Ibid.*, fig. 189, 190.

19. *Ibid.*, fig. 62.

intéressant de constater qu'on ne les trouve pas dans le groupe des églises édifiées par le roi Miloutine en Macédoine, groupe qui offre par ailleurs plus d'une ressemblance avec la décoration de notre église. Il arrive aussi que le bord d'une tunique ou d'une manche soit indiqué par plusieurs lignes claires, très fines et discontinues²⁰ (fig. 26).

Il n'y a pas beaucoup d'unité dans la façon dont sont traitées les diverses parties du corps nu. Tantôt les membres paraissent souples et bien en chair (fig. 27) tantôt ils semblent en bois²¹ et inarticulés (fig. 21). Les visages aux ombres à peine indiquées rappellent ceux des icônes par leurs grandes surfaces lisses et galbées (fig. 15).

7) Les types.

Dans les *Noces de Cana* (fig. 3) ou le *Lavement des pieds* (fig. 21), on observe un type du Christ assez particulier. Figuré de trois quarts, Jésus à la tête petite, légèrement rejetée en arrière, le cou très puissant et un visage étroit et allongé. Les yeux sont petits, enfoncés dans l'ombre transparente des orbites. On retrouve ce type de visage chez le Christ dans certaines images de Kahrié Djami (fig. 1), aux Saints Apôtres de Salonique (fig. 2) et à la Péribleptos de Mistra²².

La suite dans laquelle se présentent nos figures sur la planche ci-jointe montre, entre autres, la façon dont les "dérivés" se relient à leur prototype. Aux Saints Apôtres, on trouve une réplique fidèle du type de Kahrié. A Mistra les traits s'amenuisent quelque peu, et cette tendance s'accuse à Saint Nicolas Orphanos, où l'on remarque encore le nez devenu très mince et légèrement recourbé²³. Ce nez qu'on emprunte à l'art des Comnènes²⁴ est assez fréquent dans les peintures de la seconde moitié du XIV^e siècle²⁵. Les particularités mentionnées n'empêchent pas que la relation entre prototype et "dérivés" reste très réelle. Il n'en est pas toujours ainsi dans les églises de Miloutine, et à Saint-Georges de Staro Nagoričino, en particulier. Bien que l'on puisse supposer maintenant avec une quasi certitude que les peintres d'un certain nombre de ces églises, dont Nagoričino, étaient des grecs de Salonique²⁶, et que l'on ait toutes les raisons de croire qu'ils ont fait un long séjour à Constantinople²⁷, il est également évident qu'ils ont subi à leur tour une influence de la région où ils travaillaient. Nous n'avons pas l'intention d'entrer ici dans les détails de ce problème, mais seulement

20. Eve dans l'*Anastasis*, par exemple, *ibid.*, fig.

21. C'est particulièrement visible dans la *Dérision*, *ibid.*, fig. 53.

22. Dans la Cène, photo. Coll. Ec. des Hautes Études, Paris.

23. Ce trait n'est pas particulier au visage du Christ mais caractérise, au contraire, la plupart des personnages de notre église.

24. On le retrouve couramment à la chapelle Palatine et à Monréale, P. TOESCA, *Les Mosaïques de la Chapelle palatine de Palerme*, Milan-Paris, pl. XXVII, XXX; T. KITZINGER, *I Mosaici di Monreale*, Palerme, pl. 6 et 49; pour d'autres exemples analogues, dans la peinture serbe, voir: A. NIKOLOVSKI, *Les fresques de Kurbinovo*, Belgrade, 1961, pl. 32, 38, 49, 58; les exemples intéressants existent également en Grèce, à Castoria, S. PELIKANIDIS, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 46, 47 et suiv. et à Chypre, A. MEGAW, *Twelth Century frescoes*, in Chypre, in *Actes du Congrès International d'Études Byzantines*, Ohrid, 1961.

25. Par exemple à: Tirnovo, Saint-Pierre et Paul

(A. GRABAR, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. XLV-XLIX); l'Athos, Tour Saint-Sava, paraclysion des Saints-Archanges, V. DJURIČ, *Fresques Médiévales à Chilandar*, in *Actes du XII^e Congrès International d'Études Byzantines*, Ohrid, 1921, fig. 40-53; Lesnovo, Monastère de Marko, Psača, Veluč, v. PETCOVIĆ, *La peinture serbe du Moyen Âge*, Belgrade, 1934, pl. CLV; CLXIII; CLXV; CLXVII; 151 a, CLXX; CLXXXIV.

26. Sur l'origine thessalonicienne de Michel et Eutychios, voir: S. RADOJČIĆ, *Majstori starog crpskog slikarstva*, Belgrade, 1955, p. 28 et sq.; A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, pp. 34-37; DJURIČ, *Icones de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, p. 24.

27. Ce serait la seule façon d'expliquer le changement fondamental qu'on observe dans le style de ces peintres, dont la première œuvre (La Péribleptos à Ohrid) ne ressemble pas à leurs peintures postérieures (Nagoričino, Čučer, etc.), comparez: G. MILLET-A. FROLOW, III, pl. 1-77 et *ibid.*, pl. 32-119.



Fig. 1. — Constantinople, Kahrié-Djami, Guérison de la main sèche, détail.



Fig. 2. — Salonique, Saints-Apôtres, Descente aux Limbes, détail.



Fig. 3. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Noces de Cana, détail.

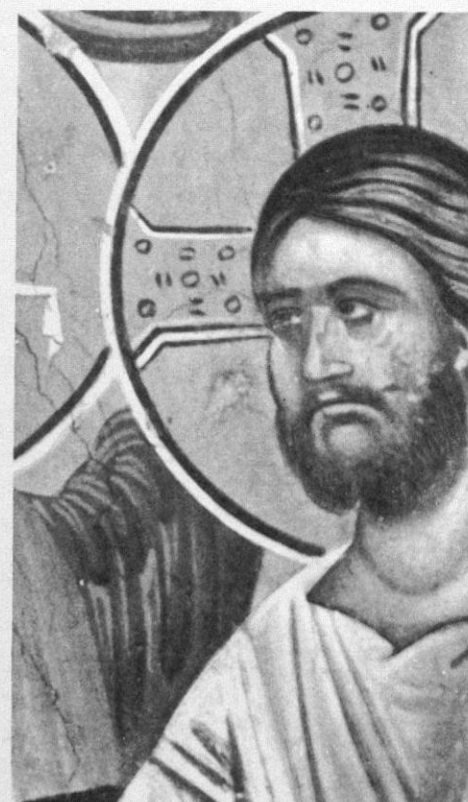


Fig. 4. — Nagoričino, Saint-Georges, Communion des Apôtres, détail.

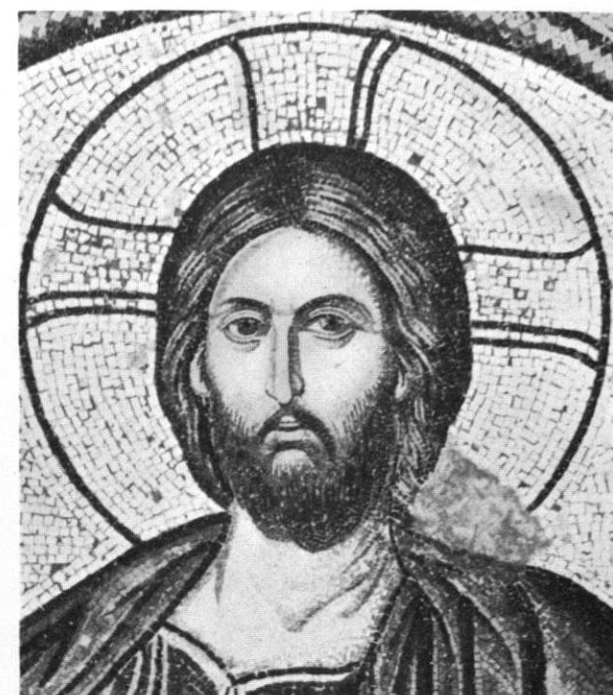


Fig. 5. — Constantinople, Kahrié-Djami, Pantocrator.

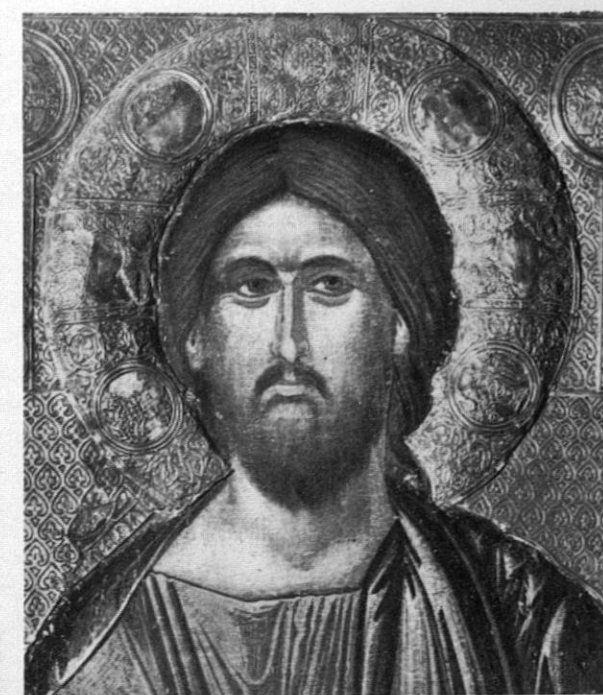


Fig. 6. — Ohrid icône du Christ Sauveur.

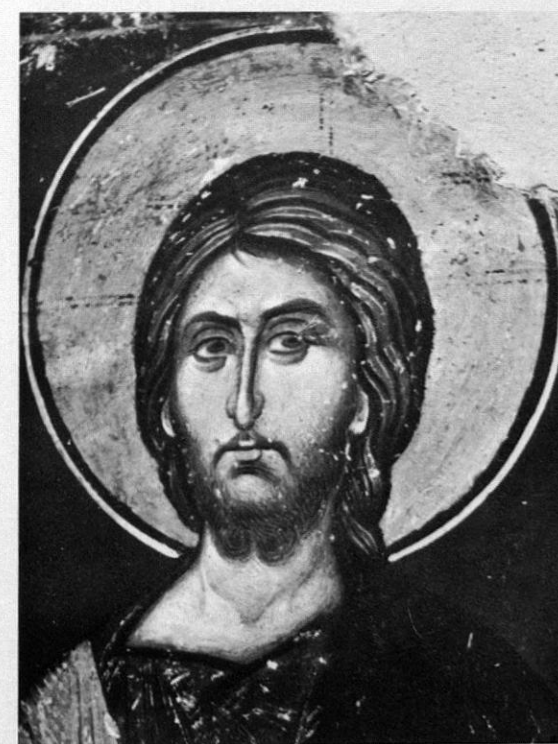


Fig. 7. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Le Christ Sauveur.

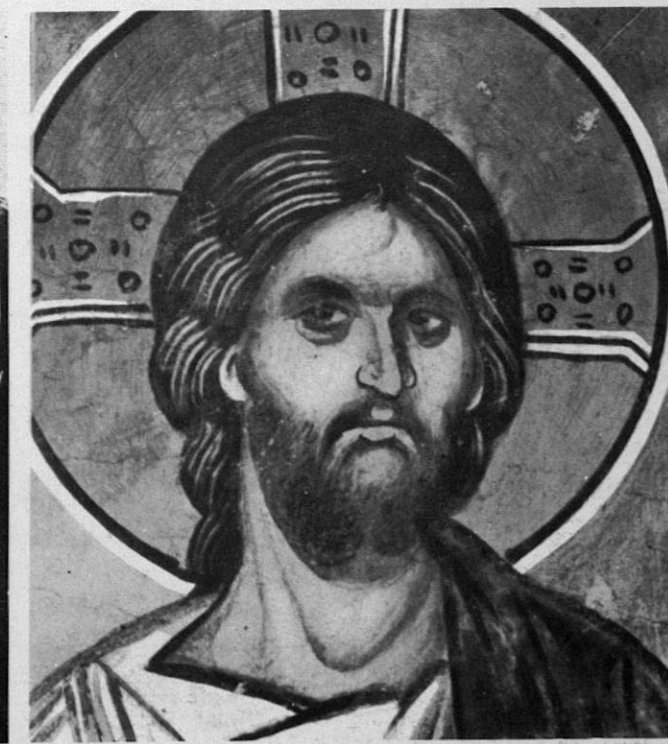


Fig. 8. — Nagoričino, Cène, détail.

de montrer comment le type constantinopolitain adopté à Salonique, se transforme à Nagoričino en un visage joufflu (fig. 4), dont les traits charnus ne rappellent presque plus son prototype.

La tête du Christ-Sauveur (fig. 7) correspond à un autre type constantinopolitain. On le reconnaît dans la coupole Sud de Kahrié Djami (fig. 5) et sur l'icône constantinopolitaine du Christ Sauveur au musée d'Ohrid (fig. 6) datant du début du XIV^e siècle. Par rapport à ces prototypes, notre image accuse un léger glissement vers une conception plus pénétrée d'éléments populaires et réalistes. A Nagoričino (fig. 8), on ne peut pas parler d'un glissement, mais bien davantage de la transformation d'un type. Comme dans l'exemple précédent, celle-ci consiste surtout dans un élargissement très sensible du visage (crâne, pommettes, menton) et dans un raccourcissement considérable du front et du nez²⁸.

L'image de la Vierge Paraclisis (fig. 9) qui fait pendant au Christ Sauveur, se rapproche beaucoup de l'icône de la Vierge avec l'enfant de l'iconostase de Dečani (fig. 10)²⁹, du milieu du XIV^e siècle. Les sourcils, la forme des yeux aux courbures asymétriques, et le traitement des pommettes par des touches claires qui en épousent la forme, sont autant de traits que les deux visages ont en commun.

Beaucoup d'autres têtes de Saint-Nicolas Orphanos rappellent des icônes, autant par le type représenté que par l'exécution. Ainsi, on pourrait encore comparer le visage de la Vierge dans l'abside de notre église (fig. 13) à celui de Marie sur l'icône de l'Annonciation d'Ohrid (fig. 12). Une fois de plus, toutes les deux semblent dériver du prototype de Kahrié Djami (fig. 11). La tête de l'Évangéliste Matthieu à Saint-Nicolas pourrait être rapprochée de celle qu'on donne à ce même saint sur l'icône de Chilandar de la fin du XIV^e siècle³⁰.

Deux saints guerriers méritent encore notre attention : saint Demetrios et saint Georges. L'un et l'autre rappellent l'art de Constantinople et les icônes. Par rapport au saint Demetrios de Kahrié Djami (fig. 14) celui de notre église (fig. 15) accuse le même glissement vers une interprétation plus naïve et un peu plus maladroite dont il a été question tout à l'heure. Des ressemblances entre la tête de saint Demetrios à Saint-Nicolas et celle du même saint sur l'icône constantinopolitaine de Sassoferrato³¹ (Museo Civico) pourrait être également relevées. Des versions très modifiées et plus grossières de ce type de visage apparaissent à Staro Nagoričino et à Saint-Nikita de Cučer³². Quant au saint Georges de notre église (fig. 16), il ressemble trait pour trait à celui de ce saint sur l'icône à la Panaghia Trypiti à Aïgion (fig. 17). Tous deux sont très loin du magnifique portrait de saint Georges rappelant le modèle vivant, ou du moins l'art hellénistique, que l'on trouve à Staro Nagoričino³³.

Un phénomène assez exceptionnel est encore à observer à Saint-Nicolas : le grand nombre des physionomies au nez retroussé et au front dégarni, bossu ou trop fuyant. Ces têtes qui se veulent probablement réalistes, mais frisent souvent la caricature et se figent en clichés, sont un trait caractéristique de la peinture murale byzantine au XIV^e siècle. On les observe un peu partout, et peut-être davantage en Macédoine qu'ailleurs. Mais d'habitude, ces traits sont donnés aux servantes, aux sages-femmes, aux serviteurs et aux soldats, ou alors

28. De très nombreux exemples de ce type nouveau pourraient être cités. Voir, par exemple : R. HAMANN-MAC LEAN et H. HALLENSLEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, fig. 280, 292, 293, 295 ; G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 83 4 ; 89, 4 ; 98, 4 ; 113, 2.

29. Sur les influences possibles de la peinture murale sur cette icône, voir, V. DJURIČ, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, p. 37.

30. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 162, 174. H.-S. SKROBUCHA, *Meisterwerke der Ikonmalerei*, Essen, 1961, pl. IX.

31. *Catalogue ad l'Exposition d'Athènes*, 1964, pl. 171.

32. MILLET-FROLOW, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie...*, III, pl. 84, 1, 37, 1.

33. HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, fig. 275.

aux bergers de la *Nativité* et aux enfants de l'*Entrée* à Jérusalem. Quelquefois, Joseph, Joachim et l'apôtre Pierre sont également figurés ainsi³⁴.

Or, à Saint-Nicolas, non seulement tous les personnages secondaires (serviteurs, soldats, trompetteurs, bergers, servantes, portière, sage-femme, gens du peuple)³⁵ et l'apôtre Pierre³⁶ sont représentés sous ces traits, mais aussi plusieurs apôtres dans la *Cène* et le *Lavement des pieds* (fig. 21)³⁷, des anges dans le *Baptême* et dans la *Dormition*³⁸ et d'autres personnages sacrés (l'une des saintes Femmes dans *Jésus apparaissant aux Maries*³⁹, par exemple).

La plupart de ces types "caricaturaux" sont des visages vus de profil, et l'on pourrait croire que le peintre était simplement incapable de figurer une telle position de la tête sans exagération ou maladresse. Il est certain, que les artistes byzantins l'avaient toujours plus ou moins évité. Cependant, cette seule raison ne saurait justifier le nombre considérable de ces têtes dans notre église, d'autant plus que certains profils y sont rendu très correctement⁴⁰. La liberté que prend l'artiste pour figurer ainsi des apôtres et des anges témoigne plutôt de ce même glissement — déjà observé dans une très faible mesure à propos du *Christ Sauveur* — vers une interprétation plus libre, mais aussi plus populaire de la physionomie, le terme de "populaire" signifiant ici simplement l'antipode de "noble" ou de "classique".

Bien que le modelé lisse aux ombres fondues soit appliqué à la plus grande partie des visages à Saint-Nicolas, on y remarque aussi des traces de graphisme qui rappellent les procédés du XII^e siècle. Sur les visages jeunes, apparaissent ainsi des joues avec des plaques rondes et roses⁴¹ ou bien la longue fourche à la naissance du nez (fig. 9). Sur les visages des personnages âgés, le graphisme apparaît dans un contournement de la pommette, les rides profondes sur les joues et sur le front, le nez osseux et cerné de contours foncés⁴² (fig. 3, 7). Enfin, une troisième catégorie de visages est traitée plus librement⁴³. Dans cette manière picturale qui permet de suivre le mouvement du pinceau on reconnaît les techniques de la peinture murale du début du XIV^e siècle, plus particulièrement celle de Staro Nagoričino et de Saint-Nikita de Cučer⁴⁴.

Ces observations de début nous ont semblé essentielles. Mais avant de conclure sur le style des peintures de Saint-Nicolas Orphanos, nous passerons à des remarques sur les schémas iconographiques, à l'occasion desquels nous aurons à évoquer le style, les deux domaines ne pouvant être rigoureusement séparés.

L'ICONOGRAPHIE

La *Vierge Paraclisis* et le *Christ Sauveur*, dont il a longuement été question à propos du style, sont placés, comme il arrive souvent, sur les piliers de part et d'autre de l'iconostase. La *Vierge* (pilier Nord-Est), en attitude de prière, tient un long rouleau déployé sur lequel

34. Par exemple à Studenica (G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 59, 1 ; 35, 2), à Saint-Nikita de Cučer, Gračnica, Nagoričino (HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, pl. 326, 324, 278 et photos de détail coll. H. Et., Paris.

35. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 50, 43, 53, 10, 163, 162, 95, 9, 23.

36. Dans *Gethsemani* et la *Transfiguration* par exemple, *ibid.*, fig. 41, 42, 10.

37. *Ibid.*, fig. 37-37. C'est très exceptionnellement que l'on retrouve dans la *Cène* de Saint-Nikita de Cučer un schéma iconographique assez analogue au notre, et des apôtres au premier plan avec les mêmes types de visage, G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 42, 2.

38. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 17, 18, 32.

39. *Ibid.*, fig. 62.

40. Saint Paul dans la *Dormition*, l'un des bourreaux dans la *Mise en croix*, A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 32, 55, 23.

41. Ange en diacre, bergers de la *Nativité*, *ibid.*, fig. 185, 163.

42. Voir aussi saint Cyrille, saint Guersime, Caïphe, *ibid.*, fig. 94, 121, 47.

43. Dans la *présentation du Christ au temple* ou la *Résurrection de Lazare*, par exemple, *ibid.*, fig. 16, 169.

44. Voir G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 31-119.



Fig. 9. — Salonique, Vierge Paraklissis, détail.

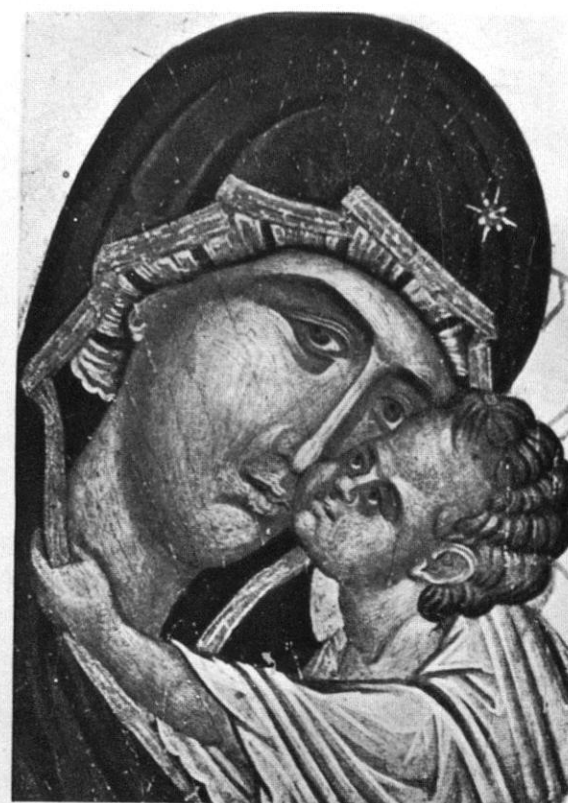


Fig. 10. — Dečani, icône de la Vierge Eleousa, détail.



Fig. 11. — Constantinople, Kahrié-Djami, Vierge avec l'Enfant.



Fig. 12. — Ohrid, icône de l'Annonciation, détail.



Fig. 13. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Vierge avec l'Archange, détail.

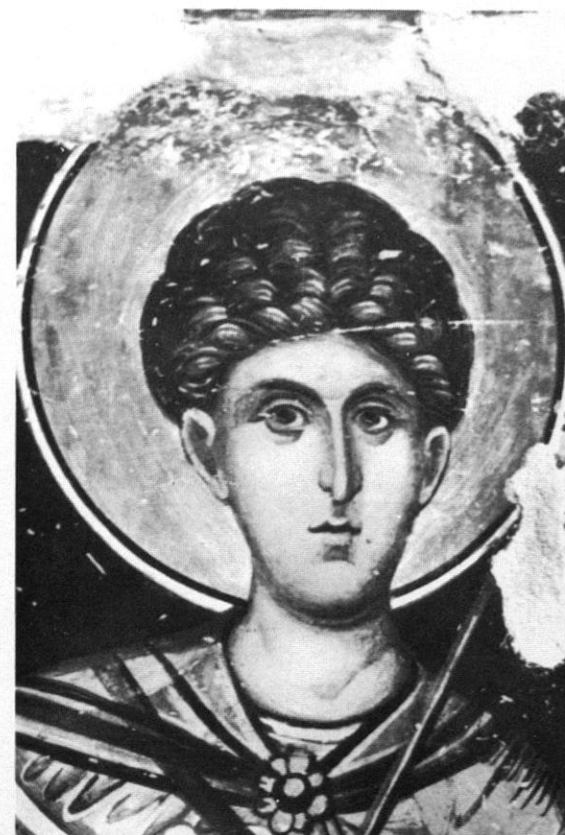


Fig. 14. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Saint Demétrios, détail.

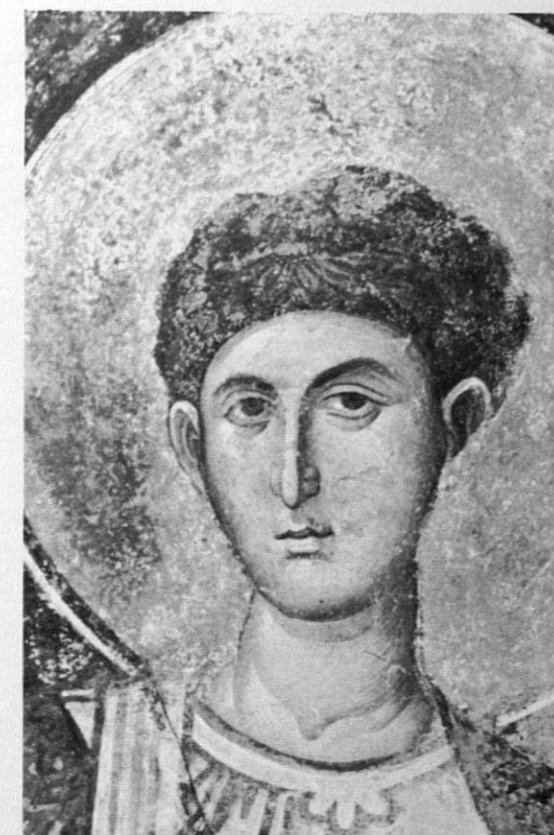


Fig. 15. — Constantinople, Kahrié-Djami, Saint Demétrios, détail.

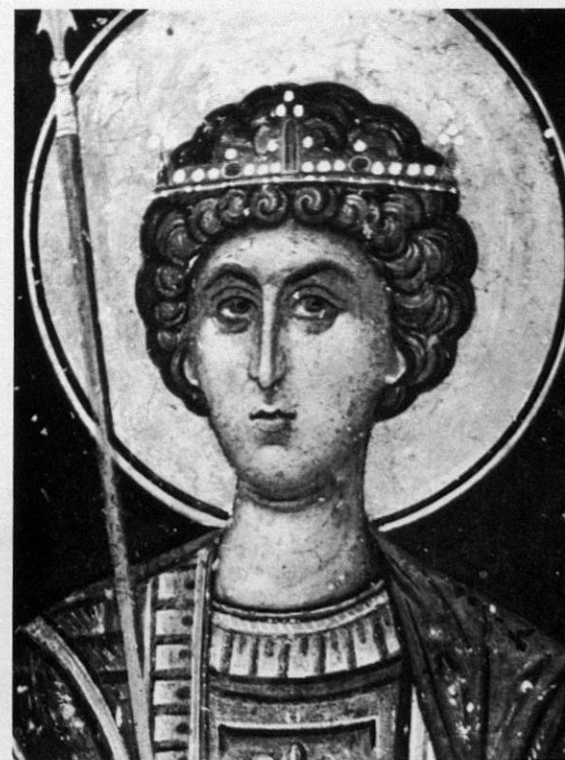


Fig. 16. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Saint Georges, détail.



Fig. 17. — Aghion, Panaghia Trypiti, icône de Saint Georges, détail.

on peut lire encore : "... reçois la supplication de ta mère... fils unique..."⁴⁵ — fragment d'un texte bien connu, qui est une prière d'intercession adressée au Christ⁴⁶. Celui-ci (pilier Sud-Est) répond, pour ainsi dire à cette supplication, puisque dans l'Evangile ouvert qu'il tient, on lit : "Venez à moi, vous tous qui êtes fatigués et chargés et je vous donnerai du repos" (Matt. 11, 28)⁴⁷.

Ces deux représentations de la Vierge et du Christ sont extrêmement fréquentes dans les églises byzantines à partir du XII^e siècle. Elles apparaissent tantôt sur les piliers devant le bēma, tantôt à l'entrée du narthex, et composent une Deisis. Au XIV^e siècle, on commençait à remplacer la Vierge comme *mediatrix* sur le pilier Nord par une Vierge avec l'enfant sur le pilier Sud, ainsi qu'on le voit à Kahrié Djami⁴⁸. Dans les églises grecques et chypriotes du début du XIV^e siècle et dans les églises de Miloutine, on continue à représenter la Vierge en prière avec ou sans rouleau sur le pilier Nord⁴⁹. Mais les épithètes que l'on donne à Marie sont, elles, très diverses⁵⁰. A Lesnovo (1348) et à l'église de la Transfiguration aux Météores⁵¹, la Vierge médiatrice est de nouveau appelée *Paraclisis*.

Jusqu'ici, il n'y a rien de très particulier dans nos deux images. Mais voici que leur signification s'enrichit par une représentation inattendue. A côté du Christ apparaît *saint Jean comme ange du désert*⁵², et à côté de la Vierge saint Jean le Théologien⁵³. La présence de saint Jean Baptiste n'a évidemment rien d'insolite dans un ensemble qui figure la Deisis⁵⁴. S'il est rarement représenté comme *Ange du désert* avant le milieu du XIV^e siècle, on le voit pourtant déjà à Arilje en 1295⁵⁵. La présence du Prodrome dans cette scène avec le texte inscrit sur le philactère qu'il tient : "Voici l'agneau de Dieu qui a ôté le péché du monde, celui dont j'ai parlé, Amen" (Jean, I, 29)⁵⁶ a un sens nettement eucharistique. C'est dans la Prothēsis que l'on représentait souvent la Vierge en prière avec saint Jean-Baptiste accompagné de ce texte⁵⁷ et cela s'explique parfaitement par le rite de la Proskomidi, puisque la parcelle découpée dans le pain eucharistique figure l'Agneau né de la Vierge⁵⁸.

Mais, comme il a été dit plus haut, dans notre image saint Jean-Baptiste est figuré à côté du Christ, tandis que la Vierge leur fait face avec saint Jean l'Apôtre. Sur le philactère que tient ce dernier, on lit : "Au début était le Verbe..." (Jean I, 1)⁵⁹ et ce texte ne peut signifier autre chose qu'une allusion à l'Incarnation. L'Apôtre parle ici du Christ

45. "[Δέξαι δέ] ἡν τῆς σῆς μητρός... μονογενὴς..."

46. Voici ce qu'en dit le guide de la peinture : "Ἡ παράκλησις (Ἡ Θεοτόκος) λέγουσα ἐπὶ χάριτος πρὸς τὸν Χριστὸν κόκκινα. Δέξαι δέῃν τῆς σῆς μητρός, οἱ πτόμον". A. PAPAIOPOULOS-KERAMEUS, "Ἐμφανεία τῆς σωγραφικῆς τεχνῆς, Saint-Petersbourg, 1909, p. 280.

47. "Δεῦτε πρὸς με πάντες οἱ κοπιῶντες... ἀναπαύσω ὑμᾶς."

48. P. A. UNDERWOOD, *Second preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute*, in *Dumbarton Oaks Papers*, II (1957), fig. 45 et 50.

49. Cf. DER NERSESSIAN, *Two images of the virgin in the Dumbarton Oaks collection*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XIV (1960), pp. 80-82.

50. *Ibid.*, p. 81.

51. M. N. OKUNEV, *Lesnovo*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, I, 2, Paris, 1930, p. 243; G. A. SOTERIOU, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας II' καὶ ΙΔ' αἰῶνος, in "Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, IX,

1932, p. 402; voir aussi S. DER NERSESSIAN, *op. cit.*, p. 82.

52. Pilier Sud-Est (face chœur), A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 78.

53. Pilier Nord-Est (face chœur), *ibid.*, fig. 79.

54. Il arrive même que l'image du Baptiste remplace celle du Christ sur le pilier Sud comme c'est le cas à l'église Sainte-Anne à Trébizonde, G. MILLET et D. T. RICE, *Byzantine painting at Trebizond*, Londres, 1936, pl. XIV.

55. MILLET-FROLOW, *op. cit.*, II, pl. 87, 1.

56. "Ἰδε ὁ ἀμνὸς τοῦ θε(ο)ῦ ὁ αἰὼν τῆς ἀμαρτίας τοῦ κόσμου. Οὗτος < ἐστὶ > [[δὲ]] περὶ οὗ εἶπον. Ἀμὴν."

57. A la Chapelle Palatine, par exemple, E. KITZINGER, *The Mosaics at the Cappella palatina in Palermo*, *Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 273-274.

58. J. D. STEFANESCU, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, pp. 45 et 111; voir aussi MIGNÉ, p. g. CXL, vol. 425, 423.

59. "Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος... Οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς(ς)."

Logos, deuxième personne de la Trinité. Il invoque ainsi le Christ du Royaume de Dieu, celui qui va descendre vers les Hommes par l'intermédiaire de Marie. Ces paroles la concernent donc directement, et c'est pourquoi les deux personnages sont représentés côte à côte. Le Prodrome, lui, s'adresse aux hommes (Voici l'agneau...) comme Jésus lui-même (Venez à moi...), et il parle du Christ déjà incarné qui, par son sacrifice triomphera du péché. Les deux figures se complètent par les textes inscrits sur leurs rouleaux et évoquent la Rédemption. Par un symbolisme eucharistique et liturgique on illustre donc, en les plaçant face à face, l'Incarnation et la Rédemption. La Vierge, flanquée de saint Jean l'Apôtre, comme au pied de la croix, et adressant sa supplication au Christ, est bien le lieu où se rejoignent ces deux grands mystères du dogme chrétien (voir note additionnelle p. 176).

La *Vierge avec les Archanges*⁶⁰ dans l'abside est représentée en orante avec l'inscription : "Ἡ Ἀχειροποιήτος". Les peintures murales avec cette mention de "non faite de mains humaines" sont plutôt rares⁶¹. D'habitude, elle ne figure que sur les icônes et, assez exceptionnellement, sur quelques sceaux de l'époque posticonoclaste⁶². La question que l'on pourrait se poser est la suivante : quelle est la relation entre les innombrables icônes acheiropoietos qui ont existé entre le X^e et le XIV^e siècle et la représentation d'une image de la Vierge avec la même épithète dans l'abside d'une église ? Une réponse directe ne semble pas pouvoir être donnée au problème ainsi posé. Mais il y a un fait qui serait peut-être capable de jeter une certaine lumière sur la façon dont aurait lieu, non pas la transposition de l'icône en peinture murale, puisque dans les deux genres les images en question n'ont pas la même iconographie, mais sur l'emprunt de l'épithète à l'icône, que l'on constate dans la décoration monumentale.

A l'époque de Constantin Porphyrogénète⁶³ une icône de la Vierge Acheiropoietos se trouvait au monastère des Abramites dont les moines s'étaient particulièrement distingués par leur attachement au culte des icônes durant l'époque iconoclaste. Les sources historiques nous apprennent que c'est dans une chapelle particulière hors de l'église du monastère, et spécialement construite en son honneur, que l'icône était vénérée⁶⁴. Il est probable qu'une relation entre l'icône et l'édifice qui l'abritait, et peut-être entre l'icône et le bēma devant lequel elle était placée, se soit ainsi établie. Cette double relation pourrait éventuellement nous donner l'une des raisons pour lesquelles de nombreuses églises sont placées sous le vocable de la Vierge Acheiropoietos⁶⁵ et expliquer pourquoi certaines images de la Vierge dans l'abside sont également appelées ainsi, comme c'est le cas à Saint-Nicolas Orphanos.

Notre image absidiale a encore ceci de particulier, que la Vierge et les Archanges s'y détachent sur un fond parsemé d'étoiles. On retrouve cette iconographie à Gračanica⁶⁶, dans la conque de l'abside d'une chapelle latérale. Dans les deux cas, on représente derrière la Vierge et les Archanges le ciel étoilé, vu du dehors, tel qu'on le figurait surtout au V^e,

60. A. XYNGOPOULOS, fig. 63.

61. Une Vierge en orante flanquée de chérubins avec l'inscription "Acheiropoietos" apparaît à Hagios Nicolaos to Kiritzi à Castoria, mais cette image n'est pas antérieure à la fin du XIV^e siècle, S. PELIKANIDIS, *Kastoria*, Salonique, 1953, pl. 155.

62. N. P. KONDAKOV, *Ikonoграфия Bogomateri*, Saint-Petersbourg, 1915, p. 277.

63. E. V. DOBSCHÜTZ, (*Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, 1899, p. 88) se base sur les images actuellement existantes pour établir que l'essor des images Acheiropoietos ne commence qu'au IX^e siècle.

Cependant les sources historiques nous offrent de nombreux témoignages concernant des images acheiropoietos qui auraient été vénérées au VI^e siècle, cf. A. GRABAR, *Martyrium...*, pp. 347-98. Mais de toutes façons, qu'elles aient existé avant le IX^e siècle ou non, il nous semble évident que leur importance et leur nombre ont sensiblement augmenté à cette époque.

64. N. P. KONDAKOV, *op. cit.*, pp. 278-279.

65. Voir la raison principale de ce nom donné aux édifices cultuels dans A. GRABAR, *Martyrium II*, p. 338.

66. HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, fig. 321.

vi^e siècle à Byzance⁶⁷. Comme souvent à l'époque des Paléologues, il s'agit de la reprise d'un motif ancien. Cette reprise signifie aussi un retour à l'observation directe, puisque grâce à elle on remplace une vision plus abstraite du ciel (représenté uniquement par ceux qui l'habitent) par une image qui correspond à la réalité environnante. Il est intéressant de noter à cette occasion que très souvent, au XIII^e et XIV^e siècle, les soi-disant observations de la nature s'identifient à celles des artistes du III^e, IV^e et V^e siècle, comme si l'on n'acceptait de "voir" dans la nature, que ce qui avait déjà été vu et assimilé par ceux dont le rôle avait été de réaliser la transition difficile de l'antique au paléochrétien d'abord, et du paléochrétien au byzantin, ensuite.

Au cours du Moyen Age le motif du ciel étoilé n'est d'ailleurs jamais tout à fait abandonné à Byzance, et on le retrouve même assez fréquemment dans les ivoires et les enluminures de manuscrits⁶⁸. Mais, contrairement à d'autres emprunts que fit la peinture des Paléologues à la Basse Antiquité, le ciel étoilé n'a été que très rarement représenté dans la décoration monumentale jusqu'aux environs de 1350⁶⁹. Vers la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, on l'observe en Serbie, et plus tard au Mont Athos⁷⁰. A l'église de la Dormition de Kalabaka, dont la plus grande partie des fresques datent du XV^e-XVI^e siècle, une Vierge avec l'enfant flanquée par les Archanges sur un fond bleu semé d'étoiles est figurée dans l'abside.

Il nous semble inutile de suivre le motif du ciel étoilé à travers l'art occidental, où il n'a jamais cessé d'être représenté dans les décorations murales. Il suffira de mentionner une image de ce genre, de 1240 environ, dans une église où la tradition byzantine et la tradition de l'Occident latin se rencontrent : le *Christ jeune bénissant* à Saint-Marc à Venise⁷¹.

Au début de cet article il a été question d'une petite travée supplémentaire courant tout le long du sanctuaire et figurant une longue rangée d'évêques en buste. Le trait est rare, et fait penser immédiatement, comme l'a relevé M. Xyngonopoulos, à l'abside de Saint-Georges de Staro Nagoričino⁷². Une analogie moins parfaite apparaît à Saint-Jean Caneco (inédit), à la Péribleptos d'Ohrid, et plus tard, à l'église du Monastère Saint-André sur la Treska (1389)⁷³ et à la Vierge Olympiotissa à Elasson⁷⁴.

67. Par exemple, à Ravenne : mausolée de Galla Placidia, Saint-Vital, Saint-Apollinaire in Classe, G. BOVINI, *Eglises de Ravenne*, Novara, 1960, pl. 12, 121, 148, 152.

68. Par exemple, sur les diptyques consulaires du V^e siècle ; W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, pl. 39, n° 127 ; pl. 40, n° 129 ; pl. 65, n° 235. Dans les manuscrits, on voit surtout un segment de ciel étoilé figurant une vision comme c'est le cas dans les miniatures de l'Octateuque (Bibl. Topkapu Serail), D. T. RICE, *Art Byzantin*, Paris-Bruxelles, pl. XIX. D'autres fois des images plus originales nous offrent des représentations du ciel étoilé, comme on peut le voir dans le Recueil des Sermons sur la Vierge par le moine Jacques de Kokkinobaphos (Paris. B.N. gr. 1208), A. GRABAR, *La peinture byzantine...*, p. 183. On retrouve quelquefois aussi le segment de ciel et plus rarement le fond entièrement couvert d'étoiles dans les icônes, à partir du XIII^e siècle. K. WEITZMANN, CHATZIDAKIS, K. MIATEV, S. RADOJČIĆ, *Frühe Ikonen*, Vienne-Munich, 1915, pl. 45, 89.

69. On le trouve très exceptionnellement à l'église de la Mère de Dieu (1208-1209) à Studenica, dans le *Crucifiement*. Bien des traits (pâte colorée, épaisse et unie, dessin appuyé par le contour, exécution minutieuse

des moindres détails) rapprochent d'ailleurs cette fresque (malgré ses proportions colossales) de la peinture d'icône ; G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, pl. 37, 3.

70. G. MILLET, *Athos*, pl. 115, 3 ; 116, 1 ; 195, 12 ; 196, 1 ; 197, 1, 2, etc. Le motif du ciel étoilé apparaît très exceptionnellement dans de nombreuses scènes de la Passion à Vatopédi, mais le soin avec lequel les étoiles sont dessinées et leur tracé d'une régularité presque géométrique permettent de croire qu'elles sont ajoutées ultérieurement ; *ibid.*, pl. 89, 1 ; 89, 2 ; 90, 1, 2 ; 91, 2 ; 93, 1.

71. S. BETTINI, *I Mosaici Medioevali di San Marco*, Milan, 1965, *Le Christ jeune*.

72. Comparez : A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 123-126 et HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, pl. 278. L'unique différence consiste dans le fait qu'à Staro Nagoričino il y a deux rangées d'évêques en buste alors qu'à Saint-Nicolas il n'y en a qu'une.

73. Les évêques en buste se suivant à la file ne sont figurés que dans le béma et manquent dans les autres parties du sanctuaire, PETCOVIĆ, *op. cit.*, pl. CLXXIV.

74. La visite du monument révèle que l'abside a été repeinte à une époque relativement récente, mais on a toutes les raisons de croire que les schémas iconographiques de l'ancienne décoration ont été respectés.



Fig. 18. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Jugement de Pilate.

le garde du corps traditionnel par ce deuxième serviteur, on fait sans doute allusion au moment, où Pilate apprend le rêve prophétique de sa femme (Matth. 27, 19). Le personnage de Pilate mérite de retenir notre attention, car rien en lui n'est conventionnel ou schématique. Sa pose, si gracieuse, frise la préciosité ; ses jambes croisées constituent un trait aussi rare dans la peinture byzantine, qu'il est fréquent dans la peinture romane et gothique⁷⁵ ; sa belle tête couronnée a des traits individualisés et son costume (avec pantalon collant) semble entièrement brodé de perles ; enfin, le petit siège sur lequel il est assis trahit un goût singulièrement raffiné.

La *Mise en croix*⁷⁶ correspond à une formule que l'on rencontre assez fréquemment

75. Ces boucliers sont reproduits dans plusieurs scènes dans notre église, notamment dans le Chemin de croix et la Dérision, A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 57-53. On les retrouve curieusement dans le Chemin de croix à Chilandari, MILLET, *Athos...*, pl. 72, 3.

76. Sur le disque de Théodose ou le Disque de Valentinien (IV^e siècle), par exemple ; H. PEIRCE et R. TYLER, *L'Art byzantin*, Paris, 1932, t. I, pl. 35, 43.

77. Ch. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, Paris, 1925, II, fig. 118.

78. Cf. Histoire de Saint-Martin-des-Champs (Brit.

Mus. add. 116 6 2), fol. 4 ; J. PORCHER, Bible de Sauvigny (Moulins mas. 1), fol. 93 : *L'enluminure française*, Paris, 1959, fig. 6, 62. De même les fig. 53, 56, 57. Une très bonne analogie concernant aussi bien l'attitude de Pilate, que ces jambes bien moulées et le pliant orné sur lequel il est assis se trouve dans un manuscrit un peu plus tardif — la Légende dorée (Bibl. Mazarine 1729) fol. 1 (avant 1380), H. MARTIN, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1923, pl. 66 ; voir encore les planches 2, 56, 74, 75, 77.

79. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 55.

au ^{xiv}^e siècle en Macédoine. Tourné de face, le Christ monte résolument sur la Croix à l'aide d'un escabeau placé sous son pied gauche. Perché sur des échelles, les bourreaux dont l'un tient un marteau le saisissent par les bras en le tirant vers le haut. Un schéma analogue (avec l'épisode des personnages tendant les clous, en plus) est représenté à Saint-Nikita de Čučer, à Chilandar⁸⁰ et, avec de légères variations (Jésus est perché sur une troisième échelle) dans deux églises de Mistra — la Péribleptos et Sainte-Sophie⁸¹.

La particularité intéressante dans le *Lavement des pieds* (fig. 21) est le banc incurvé montrant les apôtres assis en cercle. Le ^{xiv}^e siècle introduit bien certaines innovations dans cette scène portant précisément sur le banc et la façon d'y disposer les apôtres⁸². Mais le banc incurvé n'a pas été représenté dans cette composition, et la seule analogie dans la peinture murale — assez incomplète d'ailleurs — que l'on pourrait citer, est celle du *Lavement des pieds* à Chilandar⁸³.

La *Crucifixion* (pl. 20) figure sur la paroi occidentale parmi les Douze grandes fêtes de l'église. La composition est d'une grande simplicité. De part et d'autre du Crucifié, on aperçoit Marie suivie des Saintes Femmes et Jean avec le centurion. Au pied du rocher, sous la croix, apparaît le crâne d'Adam sur lequel coule le sang des pieds de Jésus. Au-dessus de chaque branche de la croix — un ange en pleurs. On ne voit pas souvent ce schéma dépouillé dans les églises byzantines au début du ^{xiv}^e siècle⁸⁴. Il apparaît (avec des variantes dans les détails), à Saint-Nikita de Čučer et aux Saints-Apôtres de Salonique (très abîmé)⁸⁵. Plus tard, les analogies semblent un peu plus fréquentes à Malij Grad, Saint-Sabas de Trébizonde (1411) et à Castoria⁸⁶.

Pourtant, aucun des exemples cités ne correspond exactement au Crucifiement de Saint-Nicolas. La particularité de notre image consiste d'une part, dans l'attitude de saint Jean et, d'autre part, dans la présence simultanée d'éléments traditionnels, voire archaïsants, et de traits nouveaux assez audacieux.

Le Christ est représenté avec un corps aux courbes douloureuses qui l'éloignent de la croix, comme on le voit de plus en plus souvent au ^{xiv}^e siècle, notamment à Saint-Nikita de Čučer et à Gračanica⁸⁷. C'est à ce même courant d'innovations qui caractérise la peinture des Paléologues qu'appartient le personnage de saint Jean : la rondeur presque excessive de son corps, le modelage appuyé du ventre et des cuisses, les plis de son vêtement avec le pan d'étoffe s'envolant au vent et sa tête juvénile — très grande par rapport au corps — rappellent les modèles antiques. Ce qui surprend surtout, est le mouvement rapide de l'apôtre — lui qui a toujours une pose statique dans cette scène — la position de ses bras

et de ses mains. D'une main il esquisse, en effet, le geste de l'allocution, comme on le voit dans les églises byzantines du ^x^e au ^{xii}^e siècle, tandis que de l'autre, il fait le mouvement qui accompagne une marche précipitée. Ainsi, il ne tient ni le livre, ni un pan de son vêtement, et ne soutient pas davantage sa joue, comme on l'observe d'habitude à partir du ^{xiii}^e siècle.

Quant à Marie — au lieu des attitudes qui trahissent une douleur poignante, caractéristiques pour l'époque — elle prend une pose absolument statique. Toute sa figure a un aspect nettement archaïsant. Celui-ci est encore souligné par la raideur du maphorion qui cache le corps et aplatit la silhouette. Seules quelques ondulations (strictement symétriques d'ailleurs) du maphorion élargissent un peu la figure, et la distinguent ainsi des Vierges du ^{xii}^e siècle, ou de celles qu'on a tendance à représenter sur les icônes. Il est encore à retenir, que le contraste que nous venons d'observer entre la figure de saint Jean et celle de la Vierge existe dans plusieurs des plus belles icônes de la Crucifixion du ^{xiv}^e siècle qui nous soient connues⁸⁸.

L'*Adoration des Mages* (fig. 25) représentée sans raison apparente parmi les Douze fêtes au-dessus de l'abside, se particularise grâce à un détail rare. Derrière la Vierge avec l'enfant et les Mages conduits par un ange, on aperçoit trois chevaux cabrés avec un petit gardien (fig. 24). Ce schéma a peu d'analogies dans la peinture murale⁸⁹ et, à notre connaissance, on ne le retrouve qu'à Mateič⁹⁰ (1340-1350), où seul l'ange manque. Mais ce qu'il y a de plus particulier dans notre image, est le petit gardien lui-même. Avec son turban fantaisiste, son costume blanc entièrement brodé et ses boucles retombant sur ses épaules, il ressemble à un jeune prince sorti d'un conte persan. Le visage ne se laisse ramener à aucun type connu. C'est celui d'un garçon joufflu qui semble poser pour son portrait.

La *Transfiguration*⁹¹ ne se distinguerait pas des modèles courants de l'époque avec les apôtres tombant à la renverse et Pierre parlant à gauche, s'il n'y avait pas lieu d'observer une particularité assez étrange : le Christ est représenté sans auréole, exemple qui nous semble sans précédent. En dehors de ce détail, on retrouve dans notre image l'iconographie des Transfigurations aux Saints-Apôtres de Salonique et à Gračanica⁹², bien qu'à Gračanica on ait encore ajouté les épisodes secondaires du Christ et des apôtres montant et descendant du Mont Tabor.

Les très belles scènes des Miracles du Christ⁹³, qui ressemblent par plus d'un trait à celles de Saint-Catherine à Salonique et à celles de la Métropole et de la Péribleptos de Mistra, ne seront pas étudiées ici. Il est toutefois impossible de passer sous silence l'une d'elles — les *Noces de Cana* (fig. 18).

Réduite à ses éléments de base, avec les mariés au centre de la table, le Christ et la Vierge à leur droite et deux autres convives à leur gauche, les *Noces de Cana* (fig. 19)

80. G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 44, 1; G. MILLET, *Athos...*, pl. 72, 1.

81. G. MILLET, *Mistra...*, pl. 123, 3; 134, 5.

82. Ce banc est quelquefois très large ou même double comme au protaton et à Vatopédi, à Ivanovo en Bulgarie, à Andreaš; G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au ^{xiv}^e, ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles*, Paris, 1916, fig. 320; G. MILLET, *Athos...*, pl. 20, 1; 87, 3; T. VELMANS, *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age*, *Journal des Savants*, 1965, pl. 7, et p. 368.

83. G. MILLET, *Athos...*, pl. 69, 1. Le banc incurvé apparaît également dans cette scène sur une icône du ^{xv}^e siècle — le panneau d'iconostase qu'A. Rubliov peignit pour la cathédrale de la Trinité au monastère de la Trinité Saint-Serge à Zagorsk (vers 1425-28),

J. BLANKOFF, *L'Art de la Russie Ancienne*, Bruxelles, 1963, pl. 98.

84. À cette époque la plupart des Crucifixions sont enrichies de personnages secondaires et de facteurs émotionnels allant bien au delà des seuls anges pleurant. Le Crucifiement de Nagoričino avec les deux larrons et la Vierge défaillante est un exemple typique de ces représentations. G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, IV, 92, 1.

85. G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, pl. 52, 3, A. XYNGOPOULOS, 'Η ψηφιδωτή διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Athènes, 1953, pl. 26.

86. G. MILLET, *Évangile...*, p. 406, fig. 435.

87. G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, III, pl. 52, 3; G. MILLET, *Évangile...*, fig. 430.

88. L'icône du Crucifiement au Musée d'Athènes, celles du Musée de Patmos, *Catalogue de l'exposition d'Athènes*, pl. 186, 185; l'icône Crucifiement de la Péribleptos d'Ohrid. V. DJURIČ, *Ikônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, pl. 15; l'icône de Poganovo représentant très probablement une partie de la Crucifixion, A. GRABAR, *Nouvelles Recherches sur l'icône bilatérale de Poganovo*, in *Cahiers Archéologiques* XII.

89. Le voyage des Mages avec l'Adoration ont été naturellement souvent figurés. La particularité des chevaux cabrés est même plus frappante à Kahrie Djami,

Izvesti ruskogo arheologičeskago instituta v Konstantinopole, Munich, 1906, pl. XXXVI, n° 95, mais le petit gardien manque.

90. Ch. DIEHL, *Manuel d'Art Byzantin*, II, pl. 409.

91. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 19.

92. A. XYNGOPOULOS, 'Η ψηφιδωτή..., pl. 18, HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, pl. 327.

93. Voir des détails et des rapprochements sur les *Miracles du Christ* dans notre église, dans A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 16.



Fig. 19. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Noces de Cana.

différent des représentations de ce sujet au début du XIV^e siècle⁹⁴. Le schéma courant à cette époque est celui que l'on voit à Saint-Nikita de Čučer, ou à Sainte-Catherine de Salonique⁹⁵, où l'on observe de nombreux personnages assis autour de longues tables rectangulaires, des serviteurs apportant des mets et, bien entendu, des jarres placées au premier plan.

Même si l'on supposait avec M. Xyngopoulos qu'une partie de notre composition continuait sur le mur Est, démoli et reconstruit au XVIII^e siècle — et nous sommes tentés par cette hypothèse, principalement à cause des jarres qui apparaissent invariablement dans les *Noces de Cana* et manquent sur notre image⁹⁶ — le schéma très simplifié de Saint-Nicolas, avec les deux mariés couronnés et très peu de convives autour de la table, est à retenir. Un traitement analogue du sujet se laisse observer vers le milieu du XIV^e et au XV^e-XVI^e siècle, comme on le voit à Ljuboten (inédit), Dečani, Lesnovo, à Curtea di Argeș, Kalenić, Dionysiou, Dochiariou, Koutloumos, etc.⁹⁷.

94. A la Métropole de Mistra (G. MILLET, *Mistra...*, fig. 75), dont les peintures sont d'une époque très proche de la nôtre, on trouve un schéma apparenté à celui de Saint-Nicolas Orphanos, avec cette différence que les mariés ne portent pas de couronne et que le groupe Christ-Vierge est inversé. Ici aussi, l'analogie est donc loin d'être satisfaisante.

95. G. MILLET-A. FROLOW, III, pl. 38, 2; photo Coll. École des Hautes Études, Paris.

96. Même, dans les représentations les plus simpli-

fiées de ce sujet comme on en trouve sur les ivoires d'époque antérieure (voir par exemple le diptyque du Victoria and Albert Museum, VOLBACH, *Die Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, pl. 63, n° 233) les jarres sont toujours représentées.

97. V. PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, pl. 105 a; TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Argeș*, Paris, 1931, pl. LXVIII; S. RADOJČIĆ, *Kalenić*, Belgrade, 1964, pl. 14; G. MILLET, *Athos...*, 202, 1; 228; 164, 1.



Fig. 21. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Lavement des pieds.

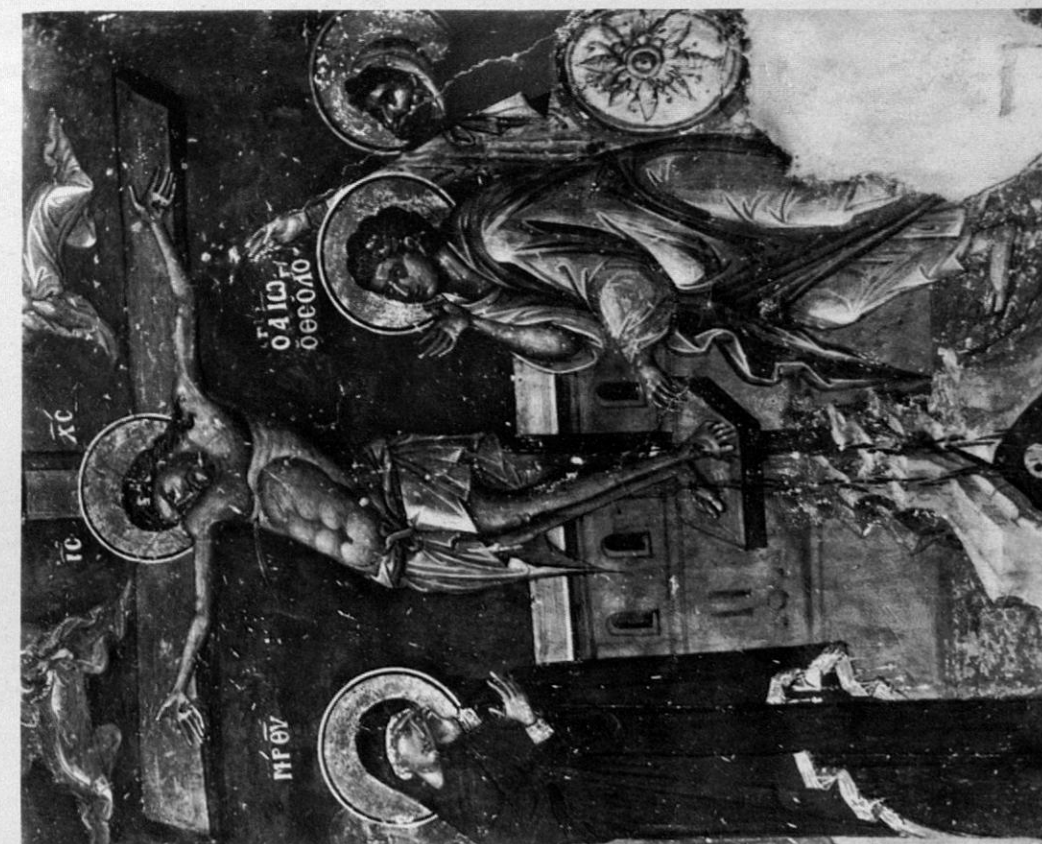


Fig. 20. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Crucifiement.

Deux particularités de notre image ne rappellent, elles, que des enluminures. Ce sont le rouge vif du vêtement du marié et surtout le matelas de même couleur sur lequel est assis le Christ. Ce matelas emprunté à des modèles hellénistiques apparaît, en effet, dans certaines enluminures, tel que le Paris. gr. 54 (*Cène*)⁹⁸ ou le *Tétraévangile* de Parme (*Noces de Cana*)⁹⁹.

Esthétiquement parlant, notre composition est une grande réussite. Le groupe du Christ et de la Vierge est composé de façon à ce que le Christ soit tourné à la fois vers Marie à sa droite et vers les mariés à sa gauche. Les deux mariés sont de magnifiques morceaux de peinture, surtout la jeune femme dans sa robe blanche cousue d'or et sa couronne emperlée. Le fond très sombre met encore en valeur les couleurs éclatantes. Mais ici aussi, comme dans le *Jugement de Pilate* on remarque un extrême raffinement et un certain maniérisme qui semble très loin (voyez les gestes) de toute tendance réaliste.

C'est exactement le contraire qui se produit dans les scènes de la *Vie de saint Guérasime*¹⁰⁰, si rarement représentées. Il s'agit de plusieurs épisodes intégrés dans une composition unique : Guérasime soigne la patte du lion ; il accompagne le même lion transformé en bête de somme ; deux chameaux montés par des chameliers noirs apparaissent dans l'angle droit, alors que du premier plan il ne reste que des fragments de têtes. Telles qu'elles se présentent, ces quelques scènes sont bien rares au XIV^e siècle. Deux d'entre elles apparaissent sur le plafond de la chapelle à moitié détruite de l'église rupestre d'Ivanovo (vers 1330), en Bulgarie. Mais elles s'y relient peut-être à d'autres scènes qui font partie du cycle narratif de la mort de saint Ephrem¹⁰¹.

Deux représentations de saints en pied attirent encore particulièrement l'attention. Celle de saint Etienne le jeune, martyr à l'époque iconoclaste et représenté pour cette raison une icône à la main¹⁰², et celle de saint Ménas figuré avec un médaillon du Christ sur son manteau¹⁰³. Ce qui distingue ce panneau de saint Ménas des autres figurations analogues¹⁰⁴ est le fait que le disque est divisé en deux par l'ouverture du manteau, à la suite de quoi l'effigie du Christ n'apparaît que dans l'une des deux moitiés du médaillon. Dans la vie de saint Ménas et la légende d'Eutrope qu'on y mentionne¹⁰⁵ on ne trouve aucune indication qui expliquerait la particularité de notre image¹⁰⁶.

98. G. MILLET, *Évangile...*, fig. 277.

99. fol. 89 v.; G. MILLET, *Évangile...*, fig. 608.

100. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 119-122.

101. Elles sont en effet représentées à côté de la *Mort de saint Ephrem* qui s'étale sur une très grande surface et comprend de nombreux épisodes. Or, *Saint Guérasime* tirant un lion par la bride est une scène narrative qu'on retrouve sur les nombreuses icônes du XV^e-XVI^e siècle représentant la mort de saint Ephrem (voir par exemple, le Catalogue de l'Exposition d'Athènes, 1964 pl. 269).

102. Voir détail : A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 23, et fig. 159 (détail).

103. *Ibid.*, fig. 133.

104. A Saint-Nicolas Kaznitz (XII^e siècle) et Manastir (XIII^e siècle) par exemple; S. PELIKANIDIS, *Kastoria...*, pl. 54; D. KOTZO et P. MILKOVIC-PEPEC, *Manastir*, Skopije 195, fig. 57; A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, p. 22.

105. *Mineja Četja Kniga Gitiu svijatich na mesetz noemvrii*, Moscou, p. 149.

106. Cette particularité est peut être due à des raisons qui sont simplement la suite d'une vision plus réaliste que celle des siècles passés. Si l'on compare notre image à celle de Saint-Nicolas Kaznitz à Castoria, mentionnée plus haut, on s'aperçoit qu'il s'agit vraiment là de deux façons de voir. A Castoria le disque avec l'image du Christ est comme "projeté" ou réfléchi sur la poitrine du saint, de sorte qu'on ne sait pas s'il s'agit d'un objet réel ou d'un simple signe dont on accompagne le portrait du saint pour rappeler sa légende. A Saint-Nicolas on voit au contraire que le disque avec la tête du Christ est brodé ou peint sur le manteau du saint et qu'il fait corps avec lui. On s'est donc éloigné de la légende dans notre peinture, en matérialisant ce qui était à l'origine une sorte d'image idéale, un reflet. Cette "matérialisation" est encore accusée par le manteau entr'ouvert qui partage le disque en deux.



Fig. 22. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Dormition.



Fig. 23. — Verria, Hagios Christos, Dormition.

ANALOGIES ET DIFFÉRENCES AVEC LES PEINTURES DE HAGIOS CHRISTOS A VERRIA

Située à une cinquantaine de kilomètres de Salonique et décorée en 1315 par le peintre Kaliergis¹⁰⁷ selon une inscription parfaitement conservée au-dessus de la porte d'entrée, les peintures¹⁰⁸ de l'église du Sauveur à Verria, offrent le plus grand nombre d'analogies avec celles de Saint-Nicolas. Cela n'empêche pas, que chacune des deux décorations ait ses particularités propres.

Ainsi, malgré les dimensions à peu près identiques des surfaces disponibles, les images de Hagios Christos sont beaucoup moins nombreuses que celles de Saint-Nicolas. On se limite au cycle de la Passion (la Cène et le *Reniement de Pierre* manquent) et aux Douze Fêtes, avec quelques autres images (y compris les portraits des donateurs probablement), encore mal nettoyées dans le narthex. Un certain nombre de compositions (*Crucifiement*, *Anastasis*) s'intègrent à la structure architectonique des parois. Les personnages acquièrent une échelle d'autant plus importante, qu'ils sont, en moyenne, moins nombreux dans une scène donnée qu'à Saint-Nicolas. D'une exécution plus large, plus adaptée à la décoration monumentale, ces panneaux ne rappellent à aucun moment des icônes ou des miniatures. Il y a des ressemblances dans le style des deux ensembles picturaux, dans la manière de figurer certains visages (Jean et Marie dans le *Crucifiement*, Adam dans la *Descente aux Limbes*, par exemple), mais la plasticité des corps est plus marquée à Hagios Christos et on n'y sent pas le souci de soigner minutieusement le détail, ni de recourir aux moyens graphiques — traits que nous avons relevés dans notre église. Les draperies sont figurées d'une manière souvent analogue, surtout lorsqu'elles s'achèvent par un mince ourlet très clair (Eve dans la *Descente aux Limbes*) ou retombent en cascades de plis et moulent le corps (saint Jean dans le *Crucifiement*), mais les petits traits foncés qui se terminent par une fourche, manquent. Les nimbes portent des traces de dorure, bien que dans l'ensemble l'emploi de l'or soit beaucoup plus modéré qu'à Saint-Nicolas. On rencontre également le rouge dont il a été question au début de cet article, avec les mêmes touches cinabre sur les surfaces écarlates. Enfin, les personnages sont plus robustes, jamais affectés dans le geste, jamais précieux. Les compositions sont parfaitement équilibrées et se distinguent par un sentiment très sûr de l'espace et la volonté de figurer la profondeur, ou plus exactement, une certaine profondeur. On pourrait dire encore, que les deux églises sont décorées jusqu'au dernier centimètre carré, que les ornements y tiennent peu de place, que le socle peint de plusieurs motifs différents qui se succèdent, est identique, de même que les croix fleuries figurées à l'intérieur des fenêtres.

En ce qui concerne les schémas iconographiques, les ressemblances dans les deux ensembles sont assez nombreuses. Ainsi, la *Dormition* (fig. 22,23), est absolument identique dans les deux églises, à ceci près, qu'à Hagios Christos on ajoute à la scène les mélodes avec leurs rouleaux dépliés. Deux particularités méritent d'être relevées : la très large mendorle arrondie du Christ qui inclue les anges à ses côtés, et les trois apôtres passant derrière le lit de la Vierge. On emploie quelquefois cette dernière formule dans la peinture murale au début du XIV^e siècle à Saint-Nikita de Čučer, à Chilandar et au

107. Voir sur Kaliergis et la peinture de Thessalonique : A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, pp. 27, 28.

108. Ces peintures n'ont été que récemment nettoyées et la plupart d'entre elles n'ont pas été publiées.



Fig. 24. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Adoration des Mages, détail.



Fig. 25. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Adoration des Mages.



Fig. 26. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Descente aux Limbes, détail.



Fig. 27. — Salonique, Saint-Nicolas Orphanos, Baptême.

Protaton¹⁰⁹. Mais elle connaîtra un succès de plus en plus grand à mesure que l'époque sera avancée. On la représentera, en effet, dans de nombreuses églises du milieu et de la fin du XIV^e siècle¹¹⁰, et elle figurera sur la grande majorité des icônes représentant la *Dormition* à partir de 1350 environ¹¹¹.

A Saint-Nicolas et à Hagios Christos, la *Descente aux Limbes* (fig. 25) est représentée, à la façon occidentale, avec la grotte qui se profile derrière le Christ. Très exceptionnellement le Christ y est figuré sans auréole¹¹², entre Adam et Eve. En maphorion rouge, avec des lumières cinabre sur sa manche, Eve semble directement transposée du panneau de l'une des deux églises sur celui de l'autre. Dernier détail rare, Saül est représenté dans les deux compositions tenant une corne à huile. Il est probable que ce soit là une allusion au fait que Saül a oint David. Certaines différences entre les deux images se laissent observer dans les autres parties de la composition, mais elles sont sans importance car, contrairement aux particularités énumérées plus haut, on les rencontre couramment dans la peinture byzantine du XIV^e siècle.

Dans le *Crucifiement*, on voit de nouveau des schémas analogues dans nos deux églises. Bien qu'il n'exécute pas exactement le même mouvement, le saint Jean de Hagios Christos rappelle de très près celui de Saint-Nicolas Orphanos. Des ressemblances considérables frappent également dans le *Thrène*, avec chaque fois un personnage debout à droite, appuyé contre une échelle. Cette dernière particularité apparaît déjà au XIII^e siècle, aux Saints-Théodores de Mistra, et au début du XIV^e siècle, à Chilandar et à Saint-Nikita de Cučer¹¹³. Il semble pourtant qu'elle devient plus fréquente dans la seconde moitié du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle, puisqu'on l'observe à Kovalevo (1380), en Russie, à Saint-Athanase à Castoria (1385), à Rudenica (1410) et sur une icône de Novgorod du XV^e siècle¹¹⁴. Des analogies très nettes sont à noter également entre l'*Entrée à Jérusalem* à Verria¹¹⁵ et celle de notre église¹¹⁶, avec le Christ se retournant vers les apôtres, la mule à la tête baissée et l'enfant juché sur un arbre pour y couper des branches¹¹⁷. Des détails significatifs rapprochent, enfin les scènes de la *Transfiguration*, du *Baptême*, de l'*Ascension* et de la *Mise en croix* dans les deux églises. On y retrouve également des saintes en costumes impériaux du même type¹¹⁸.

109. HAMANN-MAC LEAN, *op. cit.*, pl. 131-132; G. MILLET, *Athos...*, pl. 78, 1; 57, 1.

110. A. Dečani et Pološko, par exemple (bien que d'autres détails iconographiques soient différents de ceux de notre image. Il en est de même à Lesnovo (1341-1348) à Psača (1358), au monastère de Marko (1370) et à Ravanna (1381), (PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, 89 a, pl. CLI, CLXIII, CLXIX, CLXIII, CLXXIII. La formule en question apparaît également dans certaines peintures tardives à Castoria, à l'église saint-Athanase (Hagios Athanasios to Moutzaki, 1385) par exemple, où l'analogie avec notre image se trouve renforcée par l'auréole ronde et comme aplatie qui entoure le Christ et une partie des Anges, et à Hagios Nicolas tou Kiritzi (S. PELIKANIDIS, *Kastoria...*, pl. 150, 159). Plus tard au XV^e et XVI^e siècle on continuera à placer presque régulièrement des apôtres derrière le lit de la Vierge comme on le voit encore à Castoria à l'église de la Panagia Koumbeldiki (XV^e-XVI^e siècle), *ibid.*, pl. 128, et aux Mali Sveti Vrači à Ohrid.

111. S. RADOJČIĆ, *The Icons of Serbia and Macedonia*, Belgrade, 1963, pl. 42, 74, V. I. ANTONOVA et N. E. EMNEVA, *Katalog devnorousskoj živopissi*, Moscou, 1963, vol. I, pl. 141.

112. Ce trait est rare dans l'iconographie byzantine, surtout avant 1350. Après cette date on le retrouve à Castoria, à l'église des Taxiarches (1356) (S. PELIKANIDIS, *Kastoria...*, pl. 126) au Monastère de Marko (L. MIRKOVIĆ et J. TATIĆ, *Markov Manastir*, Belgrade, 1925, fig. 50).

113. G. MILLET, *Mistra...*, pl. 88, 2; *ibid.*, *Athos...*, 67, 1; *ibid.*, *Évangile...*, p. 501, et fig. 545.

114. I. GRABAR, *Istoria russkago iskusstva*, Moscou, 1909, t. VI, p. 187; S. PELIKANIDIS, *Kastoria...*, pl. 149; G. MILLET, *Évangile...*, fig. 558, I. GRABAR, *op. cit.*, p. 187.

115. G. MILLET, *Évangile...*, fig. 254, photo Coll. Éc. des H. Ét., Paris. Une seule distinction importante devrait être soulignée ici par rapport à la scène correspondante à Saint-Nicolas Orphanos: les apôtres avançant dans un chemin creux derrière une colline.

116. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 23, 24.

117. Ces particularités apparaissent encore au Mont Athos, à Dionysiou, à Saint-Paul, et sur le Saccos de Photios, G. MILLET, *Évangile...*, fig. 256, 258, 260.

118. Pour Saint-Nicolas Orphanos voir: A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, fig. 142.

Nous n'avons relevé ici que des traits quelque peu exceptionnels, qui se répétaient dans les deux sanctuaires. La totalité des analogies fait penser à un seul et même atelier, et n'excluerait pas la participation de Kaliergis à la décoration de Saint-Nicolas. Par contre, les différences stylistiques constatées, inciteraient à penser à un décalage de date entre les deux monuments pour des raisons assez évidentes auxquelles nous reviendrons plus loin.

DATATION DES PEINTURES

Un cycle important de Saint-Nicolas Orphanos n'a pas été évoqué jusqu'ici: celui de l'Hymne acathiste. Les panneaux conservés montrent que le cycle était représenté d'une façon complète: la première série d'images, qui correspond aux douze premières strophes de l'Hymne et se limite à un commentaire poétique des passages des Évangiles, porte sur l'Enfance du Christ; la seconde série de compositions illustre la suite des autres douze strophes qui sont des glorifications du Verbe incarné et de la Mère de Dieu.

Comme on sait, les images de la première série du cycle apparaissent dans l'art paléochrétien, et notamment à Sainte-Marie Majeure, à Perustica dans les églises de Baouit, puis en Cappadoce¹¹⁹. Au IX^e siècle, on les retrouve dans le Paris. gr. 510, et au XI^e siècle dans le Paris. gr. 74 et la Laur. VI. 23¹²⁰, par exemple, mais rarement dans les décorations murales comme à Monréale¹²¹. Enfin, au XIII^e siècle, des cycles de l'Enfance du Christ apparaissent à Saint-Marc de Venise, à Boïana, à la Métropole de Mistra et à Gradac¹²².

Vers 1300 on crée certaines compositions didactiques, telles que le *Stichère de Noël*, par exemple¹²³. Quant à l'illustration de l'Hymne acathiste dans sa seconde partie, qui seule est originale, on ne l'observe pas avant le milieu du XIV^e siècle — à Mateić, Dečani, Markov Manastir¹²⁴, Cosia¹²⁵, et plus tard à la Pantanassa de Mistra¹²⁶. Les manuscrits illustrant ce cycle se situent à peu près à la même époque. On le trouve vers le milieu du XIV^e siècle dans le Psautier Tomić¹²⁷, puis vers la fin du siècle dans le manuscrit de l'Escorial, dans sa copie à la Bibliothèque synodale de Moscou N° 529¹²⁸ et dans le Psautier serbe de Munich¹²⁹.

119. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV bis XIII Jahrhundert*, Fribourg-en-Brisgau, 1916, pl. 53-74; A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 30; J. CLÉDAT, *Notes archéologiques et philosophiques*, in *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, t. II, pl. 1, 2, 5, pp. 47-8. A. Qeledjar Kilisse, Toqale, Toghar, Belli-Kilisse, Sainte-Barbe, El Nazar, Tchaouch-In, Saint-Theodore près d'Urgub, G. JERPHANION, *Les églises rupestres de la Cappadoce*, Paris, 1925, et *ibid.*, t. II, 2 (Paris, 1942), pp. 442-446 et index iconographique. Sur le cycle de l'Enfance voir aussi A. GRABAR, *Martyrium...*, pp. 233-275.

120. H. OMONT, *Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI^e au XI^e siècle*, Paris, 1902, pl. XXXV. Reproductions de la Bibl. Nat., *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, pl. 6, 7, 8; G. MILLET, *Évangile...*, p. 651, fig. 656.

121. Dans ces cas là, il s'agit plutôt de Nativité très "touffues" incluant les épisodes du voyage des Mages. E. KITZINGER, *I Mosaici...*, III a 24-25, III a 27.

122. S. BELLINI, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergame, pl. C, CI, CII; A. GRABAR, *La peinture religieuse...*, pp. 119, 120; G. MILLET, *Mistra...*, pl. 66, 1, 3; G. MILLET-A. FROLOW, *op. cit.*, pl. 52-55.

123. On voit déjà apparaître cette composition à la éripleptos d'Ohrid (1295), puis aux Saints-Apôtres de Salonique (1315), à Žiča (1307-1315) et ailleurs; cf. A. XYNGOPOULOS, *La peinture macédonienne...*, p. 52 et pl. 13; PETCOVIĆ, *op. cit.*, pl. 31 b.

124. V. PETCOVIĆ, *Pregled Trzvenih spomenah kros pobeonizov srpskog naroda*, Belgrade, 1950, pl. 549, 523-526; *ibid.*, *La peinture serbe...*, 92 a, 112 a, 113 a, 145 b.

125. J. D. STEFANESCU, *L'illustration des Liturgies*, Bruxelles, 1936, p. 178.

126. G. MILLET, *Mistra...*, pl. 151.

127. M. V. STEPINA et I. DUJČEV, *Bolgarskaja miniatura XIV veka, issledovanie psaltira Tomića*, Moscou, 1963, pl. LIX-LXIII.

128. Photos Coll. École des H. Ét., Paris.

129. J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des Serbischen psalters...*, Vienne, 1906, pl. LIV-LVIII.

A Saint-Nicolas, il reste suffisamment de scènes de l'Hymne acathiste pour que l'on puisse se rendre compte qu'il s'agissait bien d'une représentation complète des vingt-quatre strophes qui composent cet Hymne, et non seulement de sa première partie qui représente l'Enfance de Jésus. Nous y trouvons, en effet, la Visitation, les Reproches de Joseph, le Songe de Joseph, l'Annonce aux Mages et aux bergers, l'Adoration des Mages, le Retour des Mages¹³⁰; puis, appartenant à la deuxième partie de l'Hymne: Jésus entre les Archevêques, Jésus parmi les apôtres, les Anges louant la Vierge et l'enfant Jésus¹³¹. Notons en passant, que cette dernière composition se rapproche beaucoup de celle illustrant le même sujet à Dečani (1348)¹³². Ce fait n'est pas sans importance, car les ressemblances entre les deux images ne sont pas seulement d'ordre iconographique, mais elles portent également sur le style. On y observe, en effet, les traits assez typiques pour le milieu du XIV^e siècle; les anges ont des attitudes figées et des visages schématisés; la silhouette de la Vierge est très allongée, sa tête — petite, son menton — pointu; l'Enfant, singulièrement frêle et gracieux, semble bien éloigné des bébés joufflus que l'on voit si souvent en Macédoine au début du siècle.

Si l'on admettait que les peintures de Saint-Nicolas Orphanos datent des années dix-vingt, il faudrait croire que c'est la première église conservée qui représente l'Hymne acathiste, ce qui paraît étrange, lorsqu'on songe qu'il faut attendre plus de trente ans pour retrouver cette illustration dans une autre église, ou même dans un manuscrit; il ne faudrait pas non plus oublier, que même des édifices culturels du début du XIV^e siècle aussi spacieux et riches en cycles iconographiques divers que l'église de Gračanica (1320) — dédiée à la Vierge par surcroît — ne montrent aucune trace d'une représentation de l'Hymne acathiste. L'hypothèse d'une datation aussi reculée que 1310-1320 pour les fresques de Saint-Nicolas Orphanos paraît donc assez improbable. Elle l'est d'autant plus, que d'autres facteurs viennent étayer ces premiers arguments.

Certains schémas iconographiques de Saint-Nicolas, la minutie de l'exécution, qu'elle soit appliquée aux personnages ou aux objets, l'emploi de l'or (dans une si large mesure), la présence des rouges vifs, certains types de visages au nez mince et recourbé et le modelé très lisse, le recours, par endroit, aux moyens graphiques et certaines particularités iconographiques relevées plus haut, sont des traits qui caractérisent les décorations des églises byzantines vers le milieu du XIV^e siècle et plus tard. Aucune de ces particularités n'apparaît, par contre, dans des églises du début du XIV^e siècle, y compris celle de Nagoričino et de Čučer.

La tendance à représenter un très grand nombre de cycles se laisse observer au même moment à Dečani (1348), Lesnovo (1341-1348), Mateić (1340-1350), dans les églises de la Moldavie et au Mont Athos¹³³, alors qu'en 1318, on renonçait à Nagoričino à un cycle aussi important que celui des *Miracles du Christ*, parce qu'on avait voulu figurer de nombreuses scènes de la vie de saint Georges, patron de l'église, et que la place manquait.

Enfin, certaines audaces du peintre pourraient être prises en considération, sans donner pour autant des indices précis concernant la date de l'exécution de nos peintures. Il n'est pas sans importance, qu'une tendance pareille à celle de l'interprétation populaire et quelque

130. A. XYNGOPOULOS, *op. cit.*, pl. 93, 105, 94, 97, 100.

131. *Ibid.*, *op. cit.*, pl. 101, 103, 104.

132. V. PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, pl. 112 a.

133. Voir à ce sujet: V. PETCOVIĆ, *Manastir Dečani*,

Belgrade, 1941; N.-L. OKUNEV, *Lesnovo*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, liste des cycles dans V. PETCOVIĆ, *La peinture serbe...*, t. II, pp. 48-50; J. D. STEFANESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1929; G. MILLET, *Athos...*

peu "caricaturale" de la physionomie, que l'on observe dans une plus faible mesure aux Saint-Apôtres de Salonique, à Nagoričino et à Čučer, ait pris de l'ampleur à Saint-Nicolas. D'autre part, certains détails, tel que le petit gardien de l'Adoration des Mages (fig. 24) et la figure de Pilate (fig. 18) rappellent l'art courtois de l'Occident et ressemblent à des peintures de chevalet. Il serait peut-être utile de se rappeler à cette occasion, que vers le milieu du XIV^e siècle, les "pictores greci" pénétraient par la Dalmatie en Serbie et en Macédoine¹³⁴. Les chameliers nègres dans la vie de saint Guérasime, et les tendances réalistes que l'on observe dans ces épisodes semblent plus significatifs encore. C'est en effet vers le milieu du XIV^e siècle que se font jour de pareilles tendances dans la peinture byzantine, et vers 1341-1348 on voit précisément apparaître des noirs dans une image à l'église de Lesnovo (*l'Archange Michel repousse la flotte des Sarrasins*).

L'influence très sensible de la peinture d'icône sur la décoration de notre église, de même qu'un certain graphisme et la multiplicité des tendances constatées, sont autant d'arguments en faveur d'une datation plus tardive. Certes, il existait des peintures murales plus anciennes, comme celle de Studenica (1208) où l'influence des icônes n'est pas à exclure; mais à l'époque, ces œuvres restent isolées.

Les particularités qui viennent d'être évoquées nous incitent à conclure que les peintures de Saint-Nicolas Orphanos auraient difficilement pu être exécutées avant le deuxième quart du XIV^e siècle. Il faudrait souligner également, qu'il n'est pas non plus probable qu'elles soient sensiblement postérieures à cette date¹³⁵, et cela pour plusieurs raisons: la première à citer serait leur grande ressemblance avec Hagios Christos à Verria, datant de 1315; un second fait à prendre en considération, est la quantité de schémas iconographiques parfaitement identiques avec ceux de certaines églises macédoniennes édifiées par le roi Miloutine et signées par les peintres Michel et Eutychios, notamment celles de Nagoričino et de Čučer. Quelques traits stylistiques de ces églises apparaissent d'ailleurs également à Saint-Nicolas, comme on a pu le voir au cours de cette étude. D'autre part, bien des parentés existent entre les fresques de Saint-Nicolas et toute une série d'églises et de chapelles de Salonique datant du début du XIV^e siècle. Quelques analogies très importantes avec des types et des scènes de Kahrié Djami s'ajoutent à ces témoignages et nous empêchent de penser que les peintures de Saint-Nicolas pourraient s'écarter très sensiblement du premier quart du XIV^e siècle.

L'ensemble de ces observations nous permet de proposer comme date vraisemblable pour la décoration de Saint-Nicolas Orphanos une période proche des années 1340, à une époque où l'Hymne acathiste commence à faire partie des programmes iconographiques, où la peinture d'icône s'impose de plus en plus à l'esthétique byzantine, sans empêcher un dernier développement de certaines innovations qui caractérisaient l'art des Paléologues.

134. Dans la première moitié du XIV^e siècle la pénétration à l'intérieur du pays des "pictores greci" venant de la côte Adriatique y est en effet attestée. Vers 1340, ces peintres grecs habitués aussi bien à la tradition byzantine qu'aux innovations de la peinture italienne de l'époque, ont déjà atteint la Macédoine. Ils y exécutent une partie de la décoration monumentale de l'église du monastère de Dečani, les chapiteaux du monastère de Marko et certains détails sculpturaux dans d'autres monastères de la région. V. PETCOVIĆ: *Parabola o decet devajaka u staroj srpskoj umetnosti*, Belgrade, 1929, pp. 26-27; *Die Genesis in der Kirche zu Dečani*, *Izvestija na Balgarskija archeolog. Instit.*, X, 1936,

pp. 49-56; *Manastir Dečani*, Belgrade, 1941, pp. 70-71; S. RADOJČIĆ, *Gračanica i Dečani*, Oumetniški pregled, Belgrade, 1940, p. 132; V. DJURIČ, *Ikônes de Yougoslavie...*, p. 37 (avec une bibliographie complète sur la question). *Ibid.*, p. 29; de même la décoration sculpturale du Monastère de Lešak près de Tetovo.

135. En observant avec raison l'influence de la peinture d'icône sur les fresques de Saint-Nicolas, M. BETTINI (*La pittura Bizantina*, Florence, p. 38) en a déduit qu'il s'agissait là d'une pénétration de la peinture crétoise en Grèce, et qu'il fallait dater notre église du XV^e siècle, ce qui nous semble improbable.

Les analogies nombreuses entre notre église et Hagios Christos à Verria incitent à croire, que les deux ensembles ont été exécutés par l'atelier de Kaliergis¹³⁶. Un contact assez étroit devait également exister entre cet atelier et celui de Michel et Eutybios¹³⁷. On a pu voir, d'autre part, que certains schémas particuliers à Saint-Nicolas Orphanos, réapparaissent surtout à Chilandar¹³⁸ (pourtant en relations étroites avec la Macédoine). L'atelier de Kaliergis s'était-il trouvé en rapports suivis à la fois avec la Macédoine Occidentale¹³⁹ (au Nord de Salonique) et avec le Mont Athos (à l'Est de la région thessalonicienne) ? Quelles ont été exactement les influences réciproques entre Kaliergis et Michel et Eutybios, les peintres des églises de Miloutine ? Ces questions, tout en s'imposant à l'esprit restent sans réponse pour l'instant.

D'un caractère complexe, la décoration de Saint-Nicolas ne se rattache à aucun groupe précis. Malgré certaines figures qui rappellent des modèles antiques (saint Jean dans le *Crucifiement*, par exemple), ces fresques n'appartiennent pas à proprement parler aux peintures antiquisantes du XIV^e siècle avancé, dont les églises de Mistra sont encore de magnifiques exemples. On ne pourrait pas davantage associer ces peintures aux décorations murales de l'époque qui sont marquées à nouveau par le style des Comnènes et donnent au contour toute son importance, bien qu'à Saint-Nicolas les yeux et même les autres traits du visage soient déjà sensiblement plus cernés par les lignes que dans les églises thessaloniciennes du début du XIV^e siècle ou à Nagoričino. Il n'est pas non plus possible de distinguer un glissement assez net vers des interprétations "populaires" dans notre église, malgré les couleurs crues de la Vierge dans l'abside et les scènes assez plates, du cycle consacré à la vie de saint Nicolas, glissement que l'on distingue, par exemple, au Monastère de Marko¹⁴⁰ (vers 1370) et bien davantage encore à l'église de Zemen¹⁴¹ (en Bulgarie, après 1354). Enfin, si beaucoup d'images de Saint-Nicolas Orphanos témoignent d'une influence certaine des images mobiles sur cette décoration, on ne saurait affirmer que ce soit là une influence exclusive.

Certes, les tendances mentionnées plus haut existent toutes à Saint-Nicolas. On les distingue sans difficulté, mais elles ne nuisent pas pour autant à l'unité de l'ensemble. Cette unité est obtenue au moyen d'une assimilation de tendances et de techniques hétéroclites, qui a donné lieu ensuite à une création originale. A l'époque où le déclin de l'art byzantin ne fait que commencer, il n'est nullement étonnant, que l'on réalisa à l'occasion une sorte de symbiose entre ce qui avait été produit aux époques précédentes et les innovations

136. On ne connaît pas l'activité de Kaliergis après 1322, mais au moins a-t-il été possible d'établir que l'artiste se trouvait à Salonique en 1322 et qu'il assista à un achat effectué par les moines de Chilandar. Voir : LE PETIT-B. KORABLEV, *Actes de Chilandar, Visantijski Vremnik, priroženije*, t. XVII, Saint-Petersbourg, 1911, pp. 178-181.

137. Envisagé d'une façon plus générale, le problème sur les relations entre Thessalonique et la Macédoine occidentale a été étudié par M. XYNGOPOULOS dans *Thessalonique et les peintures macédoniennes*, Salonique, 1963.

138. Ces schémas sont : le Trône, le Lavement des pieds, la Mise en croix, le Chemin de croix, le Crucifie-

ment, G. MILLET, *Athos...*, pl. 67, 1; 69, 1; 72, 1; 72, 3; 79, 1.

139. M. Djurić a fait remarquer une ressemblance stylistique entre les peintures de Chilandar et celles de Hagios Christos à Verria. L'auteur suppose que les fresques de Chilandar pourraient être l'œuvre de Kaliergis et de son groupe, V. DJURIĆ, *Fresques médiévales à Chilandar*, in *Actes du XII^e Congrès International d'Études byzantines*, Ohrid, 1961, t. II, pp. 80-81.

140. PETCOVIC, *La peinture serbe...*, t. I, pl. CLXIV; CLXVI; CLXVIII.

141. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. XXII-XXXIV.

de la dernière heure. Ainsi, Saint-Nicolas Orphanos est un exemple représentatif de l'une des façons de réagir qu'avaient adoptée les artistes byzantins, lorsque la faiblesse de l'Etat et la puissance accrue des mouvements monastiques faisaient dévier lentement la renaissance des Paléologues vers un retour à la tradition des siècles passés.

LES PEINTURES DE SAINT-NICOLAS ORPHANOS ET LE RAYONNEMENT DE L'ICÔNE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE.

Avant d'analyser les facteurs qui favorisent, après 1340, une influence de la peinture d'icônes sur la fresque, il serait utile de définir brièvement comment se situaient les images mobiles par rapport à la peinture murale.

Après le IX^e siècle l'icône était devenue à Byzance — plus que toute autre forme de représentation de l'intelligible — l'image de l'immuabilité divine. Expression sensible de vérités transcendantes, sa valeur dépendait de l'identité profonde que l'on croyait avoir établie, une fois pour toutes, entre l'image et son sujet. Seule cette identité morale assurait la participation de l'être représenté à sa représentation. Devenue ainsi le domaine du sacré par excellence — et beaucoup plus en tant qu'objet chargé de la grâce divine, qu'en tant qu'élément faisant partie d'un ensemble — vénérée comme aucune autre image, sanctifiée par les prières qu'on lui adressait, et par les vertus miraculeuses qu'on lui attribuait, l'icône, et surtout l'icône-portrait¹⁴², devait toujours garder un attachement particulier à la tradition établie entre le IX^e et le XII^e siècle. Par là même, elle se distingue de la peinture murale — plus libre dans son interprétation du sacré, plus ouverte à l'observation de la réalité et à diverses tendances qui se manifestaient dans d'autres genres artistiques.

Bien sûr, le style de l'icône ne demeure pas identique à lui-même au cours des siècles. Il participe aux divers mouvements et tendances que l'on constate dans la peinture murale byzantine entre le XI^e et le XIV^e siècle, seulement, le plus souvent, cette participation se fait avec une extrême réserve. Ainsi, l'icône peut se rapprocher de la miniature ou de la peinture murale. La renaissance des Paléologues en offre de nombreux exemples. Sous l'influence des peintures murales les icônes des Douze Fêtes s'enrichissent d'éléments pittoresques, de nombreux accessoires, de personnages exécutant des mouvements violents et de draperies emportées par le vent. Dans d'autres images mobiles figurant des saints en pied ou en buste on est parfois étonné d'observer des formes pleines, presque sculpturales, modelées à l'aide du clair obscur. Un des meilleurs exemples que l'on pourrait citer pour cette dernière catégorie est l'icône de Saint Mathieu, trouvée dans l'église de la Péribliptos à Ohrid¹⁴³, qui ne se distingue pas seulement par les traits cités, mais ressemble également d'une manière frappante au panneau représentant le même saint à l'intérieur de l'église¹⁴⁴. D'une façon générale l'expression du visage s'adoucit et la sévérité des Vierges d'autrefois est remplacée bien souvent par une expression de profonde mélancolie. De nouvelles variantes de la Vierge dite "de tendresse" apparaissent, et l'expression de valeurs affectives est introduite dans certaines Crucifixions et dans certaines Dormitions.

142. Voir à propos de la distinction entre l'icône-portrait et l'icône reproduisant une scène, A. XYNGOPOULOS, *Les icônes portatives*, in *L'art byzantin art européen...*, pp. 229-234.

143. S. RADOJČIĆ, *The Icons of Serbia and Macedonia*, Belgrade, 1963, pl. 4.

144. Voir des détails sur cette ressemblance dans V. DJURIĆ, *Icones de Yougoslavie...*, pp. 20-21.

A partir du ^{xiv}^e siècle les rapports entre l'icône et la décoration monumentale se modifient en partie grâce à un facteur jusque-là inopérant : l'iconostase. Constituée initialement par une clôture très basse, de petites colonnes et des rideaux, elle s'était transformée après la période iconoclaste en une paroi beaucoup plus haute garnie d'images mobiles. Au début, celles-ci ne se trouvaient que sur la partie haute de l'iconostase, puis, aux environs de 1300, on constate une évolution décisive : dans la partie basse de la clôture, on place, de part et d'autre du portillon d'entrée, deux très grandes icônes — le plus souvent celle de la Vierge et celle du Christ, ou l'une de ces deux images avec comme pendant celle du saint patron de l'église, comme c'est le cas à Saint-Georges de Staro Nagoričino, par exemple. Or, ces mêmes personnages étaient représentés à l'origine (en peinture à fresque) sur les piliers contre lesquels s'appuyait l'iconostase¹⁴⁵. Il arrive donc que pour les grandes icônes placées dans les intercolonnements de l'iconostase, l'on s'inspire des représentations figurant sur ces piliers. Mais une influence allant en sens inverse se manifeste un peu plus tard.

L'iconostase ne se modifie pas seulement à cause des grandes icônes placées dans sa partie basse à partir du ^{xiv}^e siècle, mais aussi par ce qu'elle est de plus en plus chargée d'images mobiles. De ce fait elle se prolonge en hauteur (l'espace horizontal étant nécessairement limité) et devient un véritable mur d'icônes. C'est d'ailleurs ainsi que devaient l'avoir compris et ressenti les contemporains, car vers 1335 on observe à Karan, en Serbie, une iconostase qui n'est rien d'autre qu'un mur en maçonnerie avec des ouvertures arquées pour les portes¹⁴⁶. Contrairement au mur Est de Saint-Nicolas qui, avec ses nombreuses petites images alignées et encadrées de rouge rappelle quelque peu une immense iconostase (surtout dans sa partie supérieure), à Karan l'iconostase (en maçonnerie) couverte de fresques, se présente comme une décoration monumentale. On n'y observe que quelques grands panneaux : ceux du Christ et de la Vierge en prière, ceux des chérubins et l'image de la Vierge avec l'enfant ; sur le portillon — l'Annonciation (mais ici l'artiste a sensiblement changé d'échelle et semble plutôt influencé par l'orfèvrerie).

Résumons. A partir du ^{xiv}^e siècle, le développement de l'iconostase provoque des échanges particulièrement intenses entre la décoration murale et la peinture d'icône. 1) Les images du Christ et de la Vierge, et quelquefois celle du saint patron de l'église, représentées sur les piliers du chœur, sont reproduites sur des icônes pour prendre place dans les intercolonnements de l'iconostase. 2) Mais les fresquistes, qui continuent à figurer la Vierge et le Christ sur les piliers subissent bien souvent l'influence de ces icônes en adoptant leur style et en partie leur technique. 3) A cet espèce d'échange partiel opéré entre les icônes de l'iconostase et les images des piliers s'en ajoute parfois une autre, plus globale : l'iconostase devient paroi (Karan), et la paroi Est rappelle par certains côtés la clôture du chœur surchargée d'images (Saint-Nicolas). Lorsqu'on songe aux grandes représentations qui décorent l'iconostase de Karan d'une part, et aux trois petites images encadrées de rouge (*Annonciation, Nativité Adoration des Mages*) qui remplacent à Saint-Nicolas, sur la paroi prolongeant l'abside, les figurations monumentales habituelles de l'Annonciation sur l'arc triomphal, on mesure l'intensité des échanges effectués. Il faut dire cependant, que ces échanges ne sont bilatéraux que vers la fin du ^{xiii}^e siècle ; à partir du milieu du ^{xiv}^e siècle, c'est l'influence

145. Sur l'histoire de l'iconostase voir : A. GRABAR, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des

monuments de Yougoslavie, in *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, n° 7, Belgrade, 1961.

146. *Ibid.*, fig. 6.

de l'icône qui gagne, seule, constamment du terrain, comme on le verra encore un peu plus loin.

A la même époque l'icône est, elle-même, de plus en plus variée, par la technique d'une part, et par l'usage qu'on en fait d'autre part. Assez rares avant le ^{xiv}^e siècle¹⁴⁷, les images mobiles en mosaïque deviennent fréquentes à cette époque et de beaux spécimens nous en sont parvenus¹⁴⁸. Objets à la fois précieux et sacrés, ces images ont probablement servi surtout aux dévotions particulières. Les icônes bilatérales que l'on portait dans les processions datent manifestement de la même époque¹⁴⁹. Enfin, pour la représentation de l'Hymne acathiste qui exprime la vénération et la tendresse que le genre humain portait à la Vierge, on choisit de représenter, non pas la Mère de Dieu elle-même, mais son icône portée en procession. Ainsi pour la strophe 23 de cet Hymne qui dit : "en parlant de la naissance nous te glorifions" (en s'adressant à Marie), et pour la strophe 24 qui dit : "Oh, Mère Vierge que le monde entier glorifie", on figure au lieu de la Vierge, les icônes devant lesquelles on chantait ces hymnes, comme on le voit au Monastère de Marko¹⁵⁰, par exemple. Dans la pensée du fidèle, l'icône s'identifie presque au personnage sacré qu'elle représente.

Un dernier fait est à prendre en considération : le nombre toujours croissant des icônes dans les églises byzantines à partir du ^{xii}^e siècle. Celles qu'on a trouvées à la Péripleptos à Ohrid (de la fin du ^{xiii}^e siècle)¹⁵¹ permettent de se faire une idée sur la façon dont les sanctuaires de quelque importance étaient envahis par des images mobiles, qui s'ajoutaient ainsi au décor monumental. Cette affluence des icônes dans les églises byzantines au ^{xiii}^e-^{xiv}^e siècle, s'explique assez bien par le caractère de la piété, qui, en Orient comme en Occident, avait beaucoup changé depuis le Haut Moyen Âge. C'est en effet un type de piété personnelle qui remplace, à l'approche de la Renaissance, les grands mouvements de piété collective qui avaient animé la chrétienté dès le début de notre ère. Cette piété individualisée, qui visait à un contact direct entre l'homme et Dieu et conférait ainsi certains "droits" à l'individu, faisait tout naturellement du chrétien un donateur. L'icône représentait pour de nombreuses raisons l'offrande idéale pour ce "chrétien moyen", et il est normal qu'il s'en soit aperçu.

Quelques conséquences directes de cet état de choses sont : 1°) l'établissement d'un grand nombre d'ateliers locaux dans toute la Péninsule balkanique ; 2°) la tendance de remplacer, à la fin du ^{xiv}^e et surtout au ^{xv}^e siècle, les images de la Vierge et de l'Enfant sur les tombeaux se trouvant à l'intérieur des églises, par des icônes représentant le même sujet¹⁵² ; 3°) enfin, les longues inscriptions que les peintres laissent désormais sur leurs œuvres.

C'est d'ailleurs en grande partie par ces inscriptions que l'on apprend un autre fait à retenir, notamment que, dans la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle, on rencontre de plus en plus souvent des peintres exécutant à la fois les fresques d'une église et les principales icônes qui lui sont destinées. Pour ne citer que quelques exemples concrets, disons que c'est le cas des artistes auxquels on doit la décoration de toute une série de petits sanctuaires à Ohrid

147. O. DEMUS, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, Munich, 1958, pp. 53, 55.

148. *Ibid.*, *Two palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks collection*, in *Dumbarton Oaks Papers*, n° XIV, Washington, 1960, p. 89 et suiv. ; V.N. LAZAREV, *Istoriya Vizantijskoj živopissi*, Moscou, 1947, vol. I, pp. 220-221.

149. A. GRABAR, *L'icône bilatérale de Poganovo au Musée archéologique de Sofia*, in *Cahiers Archéologiques* X, p. 299.

150. L. MIRKOVIĆ-G. TATIĆ, *Markov Manastir*, Belgrade, 1925, fig. 52.

151. V. DJURIĆ, *Ikônes de Yougoslavie...*, pp. 88-98.

152. *Ibid.*, *Fresques médiévales à Chilandari...*, p. 97.

de la seconde moitié du XIV^e siècle¹⁵³, et de ceux qui ont décorés, à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle les monastères de Zrze, d'Andreaš, Ljubostinja et Korporin¹⁵⁴.

Comme on le voit, rien n'est moins surprenant, que d'avoir observé une influence de la peinture d'icône sur les panneaux de Saint-Nicolas Orphanos. Il faudrait rappeler à ce propos, que la querelle hésichaste se terminait en 1353 par une victoire éclatante de l'Eglise. Cette victoire (qui ne doit pas être strictement liée à une date, car elle s'était préparée de loin) ne représentait pas seulement un triomphe sur les doctrines de Barlaam; elle mettait fin à l'essor des tendances antiquisantes et laïques qui avaient permis à la renaissance des Paléologues d'éclore, et le néo-humanisme d'une société cultivée cédait définitivement devant les aspirations du monachisme byzantin. La peinture murale, comme la peinture d'icônes reviennent alors très lentement à la tradition établie aux environs du XII^e siècle. Mais ce recul ne s'opère ni uniformément, ni de façon ininterrompue et strictement progressive. Les divers ateliers trouvent des solutions différentes aux problèmes nouveaux, et au XV^e siècle on observe encore de très beaux prolongements de la Renaissance des Paléologues (la Pantanassa de Mistra, par exemple), alors qu'au milieu du XIV^e siècle certains ateliers s'inspirent déjà visiblement du graphisme de la peinture murale du XII^e siècle¹⁵⁵ (Saints-Pierre et Paul à Tirnovo, Paracleseion des Saints-Archanges au Mont Athos) et que d'autres subissent l'attrait de la peinture d'icônes, comme c'est le cas des artistes de grand talent qui ont décoré les parois de Saint-Nicolas Orphanos.

Paris.

Tania VELMANS.

153. Les sanctuaires en question sont le Paracleseion de Saint-Grégoire le Théologien appartenant à l'église de la Vierge Péribleptos, les églises de Saint-Clément le Vieux, des Saints-Constantin-et-Hélène, de Bogorodica Bolniška et les Saints-Côme-et-Damien, V. DJURIČ, *Icones de Yougoslavie...*, pp. 29-32.

154. *Ibid.*, pp. 41-44.

155. Voir d'autres exemples caractéristiques de ce phénomène dans les deux icônes en mosaïque étudiées par O. DEMUS (*Two palacologan mosaic icons...*).

Note additionnelle. — On retrouve la même disposition qu'à Saint-Nicolas Orphanos des images de la Vierge et de saint Jean le Théologien sur le pilier Nord et du Christ et de saint Jean Ange du désert sur le pilier Sud à l'église de Lesnovo (1341-1348) seulement, au lieu de décorer les piliers de l'iconostase, ces représentations y recouvrent le bas des piliers qui encadrent l'entrée du narthex menant au naos. Mais en réalité, il s'agit d'un emplacement très analogue de ces groupes d'images dans les deux églises, puisque le mur Est du narthex remplaçait l'iconostase pour les services secondaires célébrés dans cette partie de l'édifice.

UNE ICONE BILATÉRALE AU MONASTÈRE SAINT-JEAN-PRODROME, DANS LES ENVIRONS DE SERRÈS

par P. MILJKOVIĆ-PEPEK

En examinant les monuments médiévaux de Serrès et de ses environs, en 1959, nous avons été attiré par une icône bilatérale qui se trouve dans l'église du monastère Saint-Jean-Prodrôme situé sur les pentes du Mont-Ménoécé, non loin du village Elion. Il s'agit sûrement de la plus ancienne des icônes conservées dans ce couvent¹. Primitivement bilatérale, elle n'offre plus maintenant que l'image de son revers, qui figure une Descente de croix (fig. 1)².

Bien que l'église Saint-Jean-Prodrôme ne soit pas, en elle-même, le sujet du présent article, rappelons certains faits relatifs à son histoire qui peuvent nous aider à dater l'icône. Ainsi, deux personnages pourraient être considérés comme les fondateurs de cette église. Le premier est un certain Joanikios, moine au Mont-Athos qui, natif de Serrès, y était revenu en 1260 environ. On sait qu'il fonda, à Serrès, vers 1270, une petite église dédiée à la Naisance de saint Jean Prodrôme. Le second s'appelait Joachim. Petit-fils de Joanikios, il s'engagea, en 1300 environ, à restaurer la même église. Peu de temps après, les empereurs Andronic II et Andronic III contribuèrent à la prospérité du monastère : on connaît trois bulles d'or (1309, 1318 et 1321) d'Andronic II en faveur de ce couvent, et trois autres, d'Andronic III. Un peu plus tard, le monastère jouit de la protection de la reine Hélène et de son époux, le roi serbe Stephan Dušan. Enfin, l'empereur Jean VI Contacuzène le dota de propriétés nouvelles³.

Le sort ultérieur du monastère Saint-Jean-Prodrôme ne nous occupera pas, car l'icône que nous étudierons ne saurait être attribuée à une époque plus avancée. Il est plus probable qu'elle faisait partie du décor initial de l'église, contemporain de sa fondation, entre le troisième quart du XIII^e et la première moitié du XIV^e siècle, ou qu'elle faisait partie d'une

1. En 1959, pendant notre séjour au couvent du Prodrôme, le supérieur du monastère avait eu la gentillesse de nous permettre de prendre des photographies de l'icône. Mais ces photographies n'étant destinées qu'à nous servir pour nos études, nous publions ci-contre la photographie que le Dr Horst Hallensleben a eu l'obligeance de nous envoyer. Nous profitons de cette occasion, pour lui exprimer nos vifs remerciements.

2. Pendant notre séjour dans ce monastère, nous avons eu l'occasion de visiter son dépôt d'icônes mises hors d'usage, dans la tour nord de l'église. Plusieurs icônes mériteraient l'attention des savants, mais il fau-

drat, au préalable, qu'elles soient nettoyées et remises en état.

3. Sur les données historiques, voir Π. Ν. Παλαεωργίου, in *B.Z.* 3, 1894; Η. Π. Κονδακ, *Μακεδονία. Αρχαιολογическое путешествие*. St-Petersbourg, 1909, p. 161-164; A. SOLOVIEV, *Les diplômes grecs de Menoikeon attribués aux souverains byzantins et serbes*, dans *Byzantion*, IX, fasc. I, Bruxelles, 1934; Γ. Κοντιάδης, *Σύντομος ιστορική επισκόπησις της ιερής μονής Προδρομίου (Σερρών)*, Athènes, 1956, p. 6-17; Γ. Οστρόγορски, *Серпска област после Душанове смрти*, Belgrade, 1965, p. 42, 55, 57, 64, 67, 100.



FIG. 1. — Icône bilatérale du monastère du Prodrôme aux environs de Serrès.

offrande qui aurait suivi de près la fondation. En l'absence d'indications chronologiques écrites, seule une analyse de l'iconographie et du style de l'icône pourra nous aider à la dater avec plus de précision. Elle nous permettra aussi de faire observer les qualités esthétiques de cette peinture qui lui assurent une place marquée dans toute anthologie de la peinture des XIII^e et XIV^e siècles en Macédoine⁴.

Primitivement, l'icône a dû être portée dans les processions. A preuve, la présence de peintures sur ses deux faces, et l'échancrure — au bas du cadre — dans laquelle devait loger le manche que tenait le porteur. Puis, la peinture du revers s'étant détériorée, l'icône fut installée dans l'iconostase, et à cette occasion elle fut réduite et ramenée à ses dimensions actuelles, soit 66 x 90 cm (épaisseur : 3,5 cm).

Les données techniques de l'icône n'ont rien d'original : planche en bois, toile très fine collée sur la planche, mince couche de plâtre qui reçoit une peinture à la détrempe sur fond d'or. On a dit plus haut que la peinture de l'avert n'est plus. On n'y distingue que des traces de dorure, de sorte que rien ne permet de deviner le sujet qui y était traité. La présence d'une Descente de croix au revers ne saurait nous aider, dans cette tâche, étant donné qu'aucune règle ne semble avoir établi de rapport fixe entre les sujets des deux images d'une même icône bilatérale. C'est du moins ce qui ressort de l'examen des icônes bilatérales conservées.

On ne saurait, en effet, aller au delà des conclusions de M. André Grabar, dans une étude récente consacrée aux icônes bilatérales du XIII^e et du XIV^e siècle⁵, à savoir que très souvent l'avert de ces icônes est occupé par une figure de la Vierge avec l'Enfant, ou par le buste du Sauveur⁶, tandis que le revers offre un Crucifement⁷, à moins que ce ne soit une Descente de croix (comme sur l'icône que nous étudions). M. Grabar considère que là où ils apparaissent, le Crucifement ou la Descente de croix se substituent au thème de la croix seule, qui figure également au revers des icônes bilatérales (et des reliquaires) byzantins⁸.

La composition de la Descente de croix sur l'icône de Saint-Jean-Prodrôme réunit six personnages principaux — qui sont les acteurs de la scène représentée —, ainsi que les bustes de deux anges, et quelques éléments accessoires. Au centre du panneau se dresse une grande croix noire au haut de laquelle, sur la tablette habituelle, on lit comme toujours : *ὁ βασιλεὺς τ(ῆ)ς δόξης*, "le roi de la gloire". La croix est plantée dans un rocher ocre-olivâtre au pied duquel, dans une grotte, apparaît le crâne d'Adam. Le corps du Christ, à l'incarnat à ombres vertes, est fortement penché à gauche. Autour de ses hanches, il porte un linge vert-clair. Joseph d'Arimathie et la Vierge soutiennent le corps de Jésus. Les deux posent les pieds sur des espèces de petits tabourets plats en bois. La tête encadrée de l'inscription habituelle, *MHP ΘΥ*, la Vierge porte un maphorion rouge-violet. Elle presse sa joue contre la joue de Jésus, et ce geste, et plus encore l'expression de ses yeux, expriment admirablement sa profonde douleur (fig. 3).

4. Autant que je sache, l'icône n'est mentionnée que par Π. Ν. Παπαγεωργίου, *op. cit.*, p. 313-314, et Konstantinos G. Zesios, "Ερευνα καὶ μελέτη τῶν ἐν Μακεδονίᾳ χριστιανικῶν μνησίων, in Πρακτικά de la Société Archéologique pour 1913, Athènes, 1914, p. 163-164. Une reproduction de l'icône, mais sans commentaire, a été publiée par Γ. Κοντιάδης, *Ἱστορία καὶ περιγραφή, τῆς ἱερᾶς μονῆς τοῦ τιμίου Προδρόμου Σεργείων*, 1922.

Récemment, le professeur A. Grabar a cité cette icône dans une notice consacrée aux icônes bilatérales

(André GRABAR, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII^e et XIV^e siècles*, dans *Cahiers Archéologiques*, XII, Paris, 1962, p. 370, note 3). L'icône est également mentionnée par D. J. PALLAS, *Passion und Bestattung Christi*, dans *Miscellanea Byzantina Monacensia* 2, Munich, 1965, p. 312.

5. André GRABAR, *op. cit.*, p. 366-372.

6. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 370.

7. *Ibid.*, *loc. cit.*

8. *Ibid.*, *loc. cit.*



FIG. 2. — Détail de l'icône du monastère du Prodrôme.



FIG. 3. — Détail de l'icône du monastère du Prodrôme.

Joseph porte un chiton bleu-clair et un hémation jaunâtre. Son visage aussi exprime une profonde tristesse. Au fond à droite se tient Jean, que l'inscription qui accompagne cette image appelle "le Théologien" (ὁ ἅγιος Ἰω(άννης) ὁ θεολόγος). Il porte un chiton bleuâtre et un himation marron-verdâtre. Le dos courbé, il avance la main gauche, la paume tournée vers le spectateur. Penché sur les pieds du Christ, Nicodème tire les clous des pieds de Jésus, à l'aide de tenailles. Il est revêtu d'un chiton clair et d'un himation bleu-foncé.

A gauche de la croix, une femme debout tournée vers le Christ fait pendant aux deux figures précédentes. Elle porte un maphorion violet foncé. D'un geste dramatique, elle presse ses deux mains contre son visage en larmes. Au-dessus de la croix, deux anges volant symétriquement, représentés en bustes, cachent leur visage d'un bout de leur vêtement.

Dans sa partie inférieure, le fond de la peinture est occupé par un mur, que des ornements partagent en plusieurs bandes horizontales.

**

L'iconographie des très nombreuses images médiévales de la Descente de croix a fait l'objet de bien des études. Il suffira de citer les ouvrages fondamentaux de G. Millet⁹ et d'E. Sandberg-Vavala¹⁰, en renvoyant aux conclusions de ces auteurs quant à l'histoire de ce thème iconographique, dont seule nous intéresse ici la dernière étape (Millet a été le premier à l'étudier¹¹). C'est l'étape où l'on voit les iconographes de la Descente de croix chercher "une place propice" pour la Vierge, afin qu'elle puisse "donner libre cours à sa tendresse". Elle passe dans le fond, près de Joseph, et partage avec lui le fardeau en se penchant vers lui et pressant sa joue contre la tête bien aimée". Cette dernière étape de l'histoire iconographique de la Descente de croix correspond à la mise en valeur des sentiments naturels dans les images de Marie et à une humanisation plus affirmée dans celles du Christ.

Ces nouvelles tendances iconographiques — qu'on observe sur notre icône — apparaissent à Aquilée, à la fin du XII^e siècle.

Il y a toutes les raisons de croire que la Descente de croix de la crypte d'Aquilée a suivi un modèle byzantin, contemporain ou antérieur¹². D'autres échos de ce prototype supposé se retrouvent (certains détails insignifiants mis à part), dans plus d'une peinture murale du XIII^e et du début du XIV^e siècle, en Occident comme en pays "byzantins". Citons, dans les Balkans, les peintures de Mileševo (1234 environ), Péribleptos d'Ochrid (1295), Protaton au Mont-Athos (1300-1310); ainsi que l'icône que nous étudions; et en Italie, Saint-Marc de Venise (1275), un Crucifix peint à Pistoia (1274), deux tableaux de la Pinacothèque de Vanucci de Pérouse, etc.

Bien que les exemples enregistrés n'attestent la présence de ce type iconographique que depuis la fin du XII^e siècle, nous en placerions volontiers les origines à une époque un peu plus haute et à Byzance en pensant aux représentations très semblables de l'affection naturelle et du drame pathétique dans les images du Thrène. Car dans le Thrène ces traits nouveaux font leur apparition plus tôt que dans les Descentes de croix.

Dans les deux scènes, ce sont les mêmes protagonistes — le Christ mort et sa mère — qui traduisent de façon presque identique l'essentiel du drame, soit la confrontation de la mort avec la vie (fig. 4).

Des emprunts de ce genre se laissent observer également dans l'histoire d'autres types iconographiques byzantins¹⁴. Mais les emprunts à l'iconographie d'autres sujets n'excluent pas la création originale qui reflète l'évolution générale de la pensée et des conditions sociales. Les conditions sociales, à la fin du moyen âge, ont été favorables à ce que les personnages divins reçoivent dans l'art une expression plus humaine.

9. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1916, pp. 467-488; *ibid.*, *L'art des Balkans et l'Italie au XIII^e siècle*, dans *Atti del V Congresso internazionale di studi byzantini*, II, Roma, 1940, pp. 275-281.

10. Evelyn SANDBERG-VAVALA, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, 1929, pp. 286-296.

11. G. MILLET, *L'art des Balkans*, p. 277 et pp. 294-295.

12. *Ibid.*, *loc. cit.*, planche LXXVII.

13. La plupart des savants qui se sont occupés des fresques d'Aquilée y ont reconnu la manière byzantine à des caractères bien définis. Cf. P. TOESCA, *Duomo di Aquileia*, pp. 45-46; B. H. ЛАЗАРЕВ, *История*

византийской живописи, Moscou, 1947, p. 155 et bibliographie p. 336, note 170. Rose VALLAND, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, 1963.

14. La représentation du Christ-Enfant et de la Vierge dans la Purification, sur une fresque de Nérézi, annonce, selon nous, la Vierge dite de la Passion ("Strastnaia"). Mais, une inspiration dans le sens inverse est également possible (cf. П. Милькович-Пепек, *Умилительные мотивы во византийской иконографии на Балканах и проблемат на Богородица Пелагонитиса* dans *Зборник* du Musée archéologique de Skopje, 1958, p. 6-8, fig. 7, 8). Parmi les autres exemples analogues, prenons celui de la Naissance de saint Jean que certains peintres traitent d'une manière presque identique à celle de la Naissance de Marie.

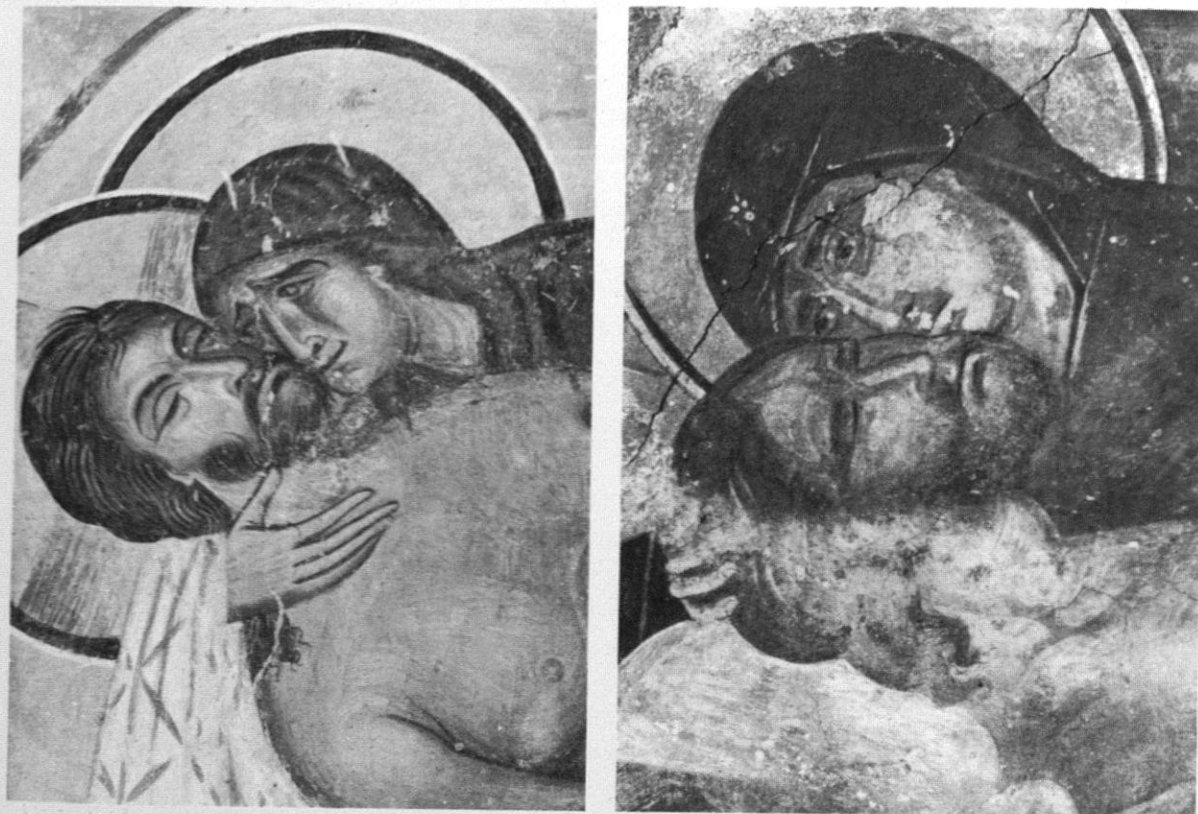


FIG. 4. — a) Détail du Thrène, fresque à Nérézi (1164); b) Détail de la Descente de Croix, fresque à la Péribleptos d'Ochrid (1295); comparer avec fig. 3.

Il est rare de trouver deux images identiques de la Descente de croix (du type dans lequel G. Millet reconnaissait la dernière étape de l'évolution iconographique de ce thème)¹⁵. Celle de notre icône présente plusieurs particularités : la tête du Christ est en position verticale, et le visage de la Vierge est si rapproché de la joue de Jésus, qu'on n'en voit que la partie gauche (le détail nous semble unique); la pose de Jean a été mise en relation avec la pose de Nicodème; une seule pleureuse¹⁶.

D'autres particularités se manifestent dans le style. Et tout d'abord, on observe une absence d'unité stylistique. C'est ce qu'on trouve, par exemple, en comparant les vêtements de Jean le Théologien et de Nicodème. Les draperies du premier sont fidèles aux usages

15. Cf. E. SANDBERG-VAVALA, *op. cit.*, fig. 248, 249, 383; G. MILLET, *L'art des Balkans*, pl. LXXVII, LXXVIII, LXXXI.

16. L'attitude de cette pleureuse, ainsi que ses vêtements, rappellent la Vierge sur l'icône de Poganovo:

cf. T. GERASIMOV, *L'icône bilatérale de Poganovo*, dans *Cahiers Archéologiques*, 1959, t. X, p. 279-288; A. GRABAR, *A propos d'une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sofia*, dans *Cahiers Archéologiques*, 1959, t. X, p. 289-304.

de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle; tandis que les vêtements du second rappellent des œuvres des X^e-XI^e siècles ou des peintures du XIII^e archaïsantes. Le style des draperies n'est pas le même non plus, si l'on considère le haut ou le bas de la figure de Joseph d'Arimathie: les plis de la partie supérieure sont plus conventionnels, ceux du bas, plus réalistes et ils laissent paraître la structure du corps. On notera, en outre, le motif du bord ondulent de l'himation, chez Jean et chez Joseph. C'est un motif qu'on connaît surtout au XIII^e siècle, quoiqu'il ait fait son apparition un peu avant, par exemple, chez le Christ à Arilje¹⁷, sur des miniatures du Vatican grec 1153¹⁸, et ailleurs¹⁹.

Le traitement des visages présente aussi assez peu d'uniformité. Il suffit de comparer les visages du Christ et de la Vierge aux visages de Joseph et de Jean. L'expression des premiers est plus sévère et le passage de la lumière à l'ombre est plus brutal; tandis que sur les seconds on passe de la lumière à l'ombre d'une façon plus délicate, et on ne relève que les traits essentiels du visage. Le modelé des visages du Christ et de la Vierge rappelle celui appliqué aux visages des mêmes personnages sur la belle icône du Crucifement, à Ochrid, qui est de la seconde moitié du XIII^e siècle. De part et d'autre, sur ces mêmes icônes, on trouve les mêmes petits traits horizontaux sur les pommettes et le contour sinueux de l'œil (qui tendrait à exprimer la tristesse) (fig. 3). A en juger par ces détails, qui leur sont communs, les deux icônes devaient remonter à des dates rapprochées.

Certes, le style des autres figures de notre icône l'apparente à des peintures plus tardives. Mais le modelé des visages de Joseph, de Jean et de Nicodème rappelle plutôt les peintures de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle. C'est donc à un peintre de Macédoine qui était actif pendant cette période que, tout compte fait, nous pensons attribuer cette icône. Il s'agirait d'un contemporain des célèbres peintres Michel Astrapa, Eutyche et Georges Kaliergis, et d'un artiste dont aucune autre œuvre ne nous a été révélée jusqu'ici. Quel qu'ait été son nom, c'était un peintre de talent qui a dû jouir d'une renommée certaine, en Macédoine.

Skopje.

P. MILJKOVIĆ-PEPEK.

17. G. MILLET-A. FROLOW, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Pl. 97-1.

18. JIA3APEB, *l.c.*, pl. 261.

19. Cf. Petar MILJKOVIĆ-PEPEK, *La formation d'un nouveau style monumental au XIII^e siècle*, dans les

Actes du XII^e Congrès International des Études Byzantines, III, Beograd, 1964, p. 312, fig. 8.

20. V. DJURIĆ, *Ikone Jugoslavije*, Beograd, 1961, pl. V, VI.

RECHERCHES SUR LES ORIGINES DU CRUCIFIX A TROIS CLOUS

par Gérard CAMES

En ce qui concerne la manière dont le Christ est fixé au bois de la croix, les artistes du Haut Moyen Age s'en tiennent toujours au type paléochrétien des quatre clous, en concordance avec la tradition patristique (Justin, Tertullien, Hilaire, Ambroise)¹. Par la suite, au cours du XII^e siècle, tandis que cette formule presque millénaire se perpétue encore, il s'en élabore une autre selon laquelle les pieds du Sauveur se croisent et ne sont rivés que par un seul clou. Phénomène propre à l'Europe occidentale et dont les plus anciennes manifestations, de caractère très sporadique, se situent entre les années 1150 et 1250. Passé le milieu du XIII^e siècle, le nouveau schéma élimine le précédent à peu près définitivement en Allemagne et en France comme en Angleterre et, dans une moindre mesure, en Espagne et en Italie. Succès foudroyant aussi difficile à expliquer que la nature des premières éclosions.

Sur ces origines fort complexes du Crucifix à trois clous, la seule étude d'ensemble demeure, jusqu'à présent, la volumineuse dissertation de K. A. Wirth, intitulée : "Die Entstehung des Dreinagel-Crucifixus", Francfort-sur-le-Main, 1953. Inconnu en France, cet ouvrage très documenté de deux cents pages est assez peu accessible, car il s'agit d'un texte dactylographié. Aussi semble-t-il opportun d'en donner, au préalable, une sorte de compte-rendu critique, auquel viendront s'adjoindre, par la suite, d'autres essais d'explication.

I. — L'ÉTUDE DE K. A. WIRTH : COMPTE-RENDU CRITIQUE.

Dans un avant-propos, l'auteur remarque que les recherches sur la genèse du Crucifix à trois clous, en Allemagne, remontent en fait à plus d'un siècle, puisque dès 1850 Schnaase citait les textes de théologie scholastique relatifs à ce problème. Plus tard, A. Goldschmidt voit l'archétype du Crucifix à trois clous dans un précédent chartrain apparu durant la seconde décennie du XIII^e siècle. De son côté, F. Witte tente d'établir des relations avec la mystique franciscaine. Pour H. Wentzel, l'importation du Saint Suaire à Turin en 1204 modifie les données de la Crucifixion : les empreintes corporelles laissées sur le linceul attestent que

1. G. JACQUEMET, article "Crucifiement", dans *Catholicisme. Hier, aujourd'hui, demain*, t. III, Paris, 1952, col. 353.

le Sauveur fut attaché par trois clous à la croix. Cependant, observe K. A. Wirth, la représentation des trois clous dans l'iconographie et la littérature apparaît en Occident non pas après 1204, mais dès le milieu du XII^e siècle, sans parler du fait que, même après l'introduction de cette relique dans le monde latin, on demeurait convaincu que c'était bien plutôt le "Volto Santo" de Lucques qui offrait le "portrait" authentique du Crucifié².

Au point de vue iconographique, on a longtemps considéré avec A. Haseloff que le plus ancien Crucifix à trois clous se trouvait dans le Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart, écrit pour ce prince, sans doute entre 1211 et 1213, à Reinhardsbrunn, dans un monastère fondé par sa famille³ (fig. 1). Cette opinion n'est plus valable depuis que K. A. Wirth a signalé l'illustration de ce motif dès 1149, sur une cuve baptismale de bronze originaire de Tirlemont, près de Namur, actuellement au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles (fig. 2).

Commandé à l'orfèvre Ghérardus par Henri, comte de Flandre, alors empereur latin de Constantinople (1206-1216), un reliquaire au Trésor de Saint-Marc de Venise montre aussi le type de Crucifixion à trois clous, et il en va de même encore pour certaines autres pièces portant le nom d'Hugo d'Oignies (au couvent Notre-Dame de Namur).

Toutes ces œuvres rhéno-mosanes se caractérisent surtout par la juxtaposition des jambes et le croisement des pieds : c'est la phase initiale de l'évolution.

Un second stade est représenté par le Psautier du Landgrave Hermann, un vitrail de Bourges (vers 1218) (fig. 3) et deux dessins de l'architecte français Villard de Honnecourt (Paris. B.N. lat. 19093) exécutés avant 1235 (fig. 4) : on y observe pour la première fois le croisement des jambes, la droite passée sur la gauche — c'est l'inverse qui se produit en Angleterre, vers la même époque, dans le Psautier de Robert de Lindeseye, abbé de Peterborough (1214-1222) à la Bibliothèque de la Royal Society of Antiquaries de Londres⁴ (fig. 5). A ce type se rattache par ailleurs une crucifixion espagnole sur bois de la collection Buckingham à Chicago provenant de Bañolasin (province de Gerona)⁵ (fig. 6). Plus tard encore, sur un vitrail de Reims daté de 1241, le Christ aux bras légèrement levés, à la tête un peu penchée vers la gauche, glisse la jambe droite sous la jambe gauche⁶.

Ces deux attitudes possibles des jambes et des pieds procèdent en fait de conceptions esthétiques différentes.

Le canon iconographique des crucifix à trois clous apparu avant ou vers 1200 se distingue par la raideur et la verticalité du supplicié, les yeux parfois encore ouverts, comme à la période "haut-romane", selon une conception purement occidentale.

Dans la seconde variante (croisement des pieds), plus tardive, manifestée après 1200, le type de Crucifixion à trois clous se combine avec le glissement latéral du corps, venu de Byzance : de là le léger repliement des jambes destiné dans une certaine mesure à rétablir l'équilibre des volumes⁷.

A quelque époque qu'ils appartiennent, tous ces Crucifix à trois clous se rattachent à un genre de production régionale très localisée, sans qu'on puisse le plus souvent déceler

2. K. A. WIRTH, *Die Entstehung des drei Nagel-Crucifixus*, Dissertation, Frankfurt-am-Main, 1953 (dactylogr.), pp. 6-9.

3. K. A. WIRTH, *op. cit.*, pp. 17 et 79. Cf. aussi K. KÜNSTLE, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. I, Fribourg, 1928, p. 464, qui renvoie à A. HASELOFF, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII Jahrhunderts*, Strasbourg, 1897, p. 1 et pl. VI, n° 15. —

Autres Crucifixions à trois clous en Saxe-Thuringe, plus tardives : A. HASELOFF, *op. cit.*, pl. XXXVIII, n° 87, et pl. XLI, n° 96 (à Hambourg et à Donaueschingen).

4. K. A. WIRTH, *op. cit.*, pp. 17-19.

5. *Ibid.*, pp. 49-50.

6. *Ibid.*, p. 31.

7. *Ibid.*, pp. 167-168.

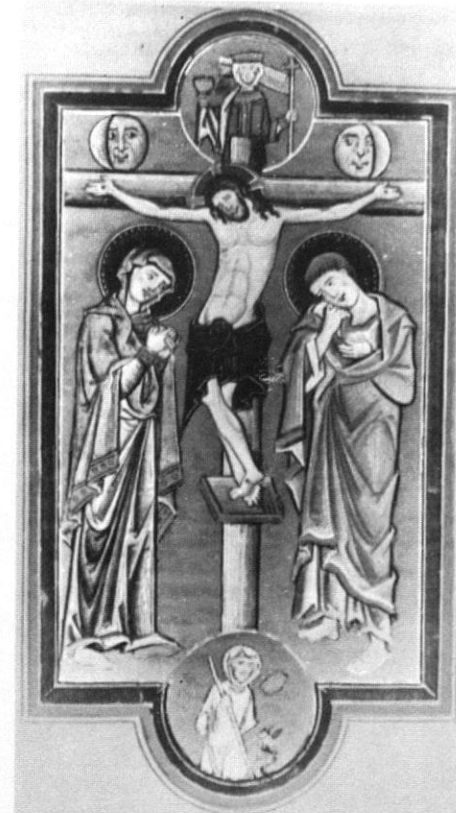


FIG. 1. — Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart fol. 73 v.



FIG. 3. — Vitrail de Bourges.



FIG. 2. — Cuve baptismale de Tirlemont à Bruxelles.

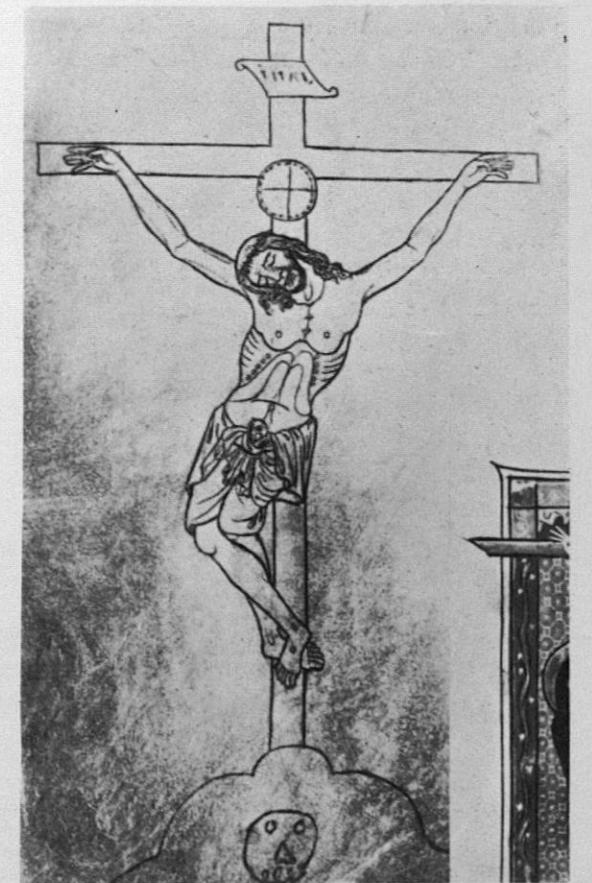


FIG. 4. — Dessin de Villard de Honnecourt.

le moindre courant d'impulsions entre deux secteurs déterminés, ni, en aucun cas, l'existence d'un canevas qui ait pu servir de prototype. Dans la genèse de la nouvelle formule, le Saint-Empire romain germanique l'emporte de très loin sur les autres pays par l'ancienneté et la multiplicité de ses productions. C'est ce qui conduit K. A. Wirth à se demander si l'éclosion du Crucifix à trois clous ne correspondait pas alors à un certain aspect du sentiment religieux allemand⁸.

L'utilisation d'un seul clou pour river les deux pieds procède d'une conception qui devait certainement avoir rencontré une résonance dans les écrits de l'époque. Cependant les témoignages surprennent à cet égard par leur indigence.

Les plus anciens exemples en sont offerts par plusieurs poèmes en langue allemande, en tête desquels figure l'Orendellied ou épopée d'Orendel, roi de Trèves, dont la date de composition remonterait au milieu du XII^e siècle. Mais la rédaction de ce poème ne s'est opérée que beaucoup plus tard. La plus ancienne version, en dialecte de Basse-Alsace, s'en trouvait jadis dans un manuscrit de 1477 détruit, avec l'Hortus deliciarum, dans l'incendie de la Bibliothèque municipale de Strasbourg, le 24 août 1870. Le héros de cette chanson de geste revient de Terre Sainte en compagnie de la princesse Bride, fille du roi de Jérusalem qui la lui a donnée comme épouse — avec, en guise de dot, les reliques du Saint-Sépulcre et, en particulier, les trois clous :

"Sie [Frau Bride] opperte uf die dri Nagel
Die ime durch hende und fusse wurden geslagen"⁹.

L'élaboration et la diffusion de cette épopée en Germanie concorderait chronologiquement avec la mutation iconographique que subit alors en Occident le nombre des saints clous : de quatre dans la Crucifixion, ils passent souvent à trois dans les "Arma Christi" du Jugement dernier, au sein d'une même œuvre artistique. Il en est ainsi pour :

- la croix-reliquaire de Saint-Trudpert, en Forêt Noire, dont le donateur, Gottfried de Staufen, meurt en 1178 ou 1179 ;
- le psautier U.B. Cod. XIII E 14 b, 2334 de Prague (salzbourgeois, avant 1174) ;
- le retable en émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg (1181) ;
- le Clm. 14159 de Munich (Ratisbonne-Prüfening, vers 1170-1185) ;
- le calice de Wilten (donateur : comte Berthold d'Andechs, † 1188) : l'un des valets escortant le Sauveur au Calvaire tient trois clous, tandis que la Crucifixion en comporte quatre ;
- la croix-reliquaire n° 4507 au Musée de Cluny ;
- le psautier pour la reine Ingeborge de Danemark à Chantilly (vers 1200)¹⁰.

Plusieurs autres poèmes, en langue allemande ou latine, un peu plus tardifs, mentionnent expressément le mode de crucifixion à trois clous :

- ainsi la "Vita beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhytmica" due à un clerc anonyme d'Allemagne méridionale — et le "Christi Hort" de Gundacker von Judenburg ;

8. K. A. WIRTH, *op. cit.*, pp. 173-174.
9. *Ibid.*, p. 178. — Les deux vers qui suivent (vers 3826-3827) mentionnent la lance et la couronne d'épines. Cf. aussi, pour la datation adoptée par Wirth, H. STEINIGER, "Orendel" (Altdeutsche Textbibliothek 36), Halle, 1935, p. XXVI : plutôt le milieu que la fin du XII^e siècle.

— On s'accorde actuellement à situer l'apparition de l'épopée dans les dernières années du XII^e siècle. Cf. G. EHRLICH, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, Munich, 1939, 2^e partie, 1, pp. 338-344.

10. K. A. WIRTH, pp. 196-198.

- les écrits du "pseudo-Bonaventure", un franciscain, et de Berthold de Ratisbonne († en 1272), le seul théologien allemand qui en parle au XIII^e siècle¹¹ ;
- enfin, un poème exaltant les souffrances du Christ en croix, à la manière de Walter von der Vogelweide et longtemps attribué à ce troubadour (vers 1250) : "Man sluoc im drie Nagel durch hende und ouch durch füsse"¹².

Une autre source littéraire concernant la Crucifixion à trois clous, de provenance espagnole, se trouve dans un traité de polémique contre l'hérésie albigeoise, écrite par l'évêque Luc de Tuy, en Galice, vers 1240 : "Adversus Albigenis errores". Le nouveau type iconographique serait, à l'en croire, une création des Albigeois, dans une intention de moquerie sacrilège envers l'Eglise catholique. Mais une assertion de ce genre ne saurait être prise au sérieux, et K. A. Wirth, après avoir signalé le sectarisme flagrant de notre polémiste, remarque avec raison qu'on ne voit vraiment pas comment, dans ces conditions, l'empereur latin de Constantinople Henri aurait pu commander à l'orfèvre Ghérardus une croix-reliquaire d'inspiration hérétique.

Si intéressantes que soient ces sources littéraires, il faut bien reconnaître, avec l'historien d'art allemand lui-même, qu'elles ne sont pas en mesure d'éclaircir de façon satisfaisante la genèse du Crucifix à trois clous. Elles permettent tout au plus, dans une certaine mesure, de reconstituer le climat religieux qui en a favorisé l'apparition¹³. Ne conviendrait-il pas de s'adresser plutôt à des textes non plus littéraires mais liturgiques, pour tenter d'en extraire une argumentation plus pertinente, plus en liaison avec le fond du problème ? C'est alors que K. A. Wirth cite, à ce propos, un texte du cardinal Lothaire Conti (devenu pape sous le nom d'Innocent III en 1198) qui explique le symbole des trois petites croix tracées par le célébrant à l'Offertoire de la messe :

"Ad recolendam vero crucifixionem, quae hora tertia facta est, linguis Judaeorum ter clamantium : Crucifige, crucifige eum (Jh. XIX), sacerdos facit tres cruces super oblatam et calicem cum dixit : Santificas, vivificas et benedicis." (De sacro altaris mysterio, lib. V, c. VII : P. L. 217, col. 894). Les trois petites croix tracées par le prêtre commémorent donc la clameur des Juifs criant trois fois à Pilate : "Crucifie-le", ainsi que la mort du Christ à la troisième heure.

Plus loin, le cardinal Lothaire poursuit sa démonstration en des termes qui seront repris presque littéralement et appliqués au symbolisme des trois clous par Durandus, au début du XIV^e siècle :

Cardinal Lothaire, de sacro altaris mysterio, lib. V, c. IX :

"De tribus cruciatibus quos Christus sustinuit."

"Tres quippe cruces significant tres cruciatus, quos Christus in cruce sustinuit, videlicet passionem in corpore, propassionem in mente, compassionem in corde."

Durandus, Rat. div. off., lib. VI, c. LXXXVII parle des trois clous du Christ :

"Significantibus tres cruciatus quos (Christus) in cruce sustinuit videlicet passione in corpore, passione in mente, et passione in corde."

11. *Ibid.*, pp. 181-183.

12. *Ibid.*, p. 179. Cf. aussi F. X. KRAUS, *Der heilige Nagel in der Domkirche zu Trier*, Trèves, 1868, p. 41.

13. Sur l'origine albigeoise alléguée par Luc de Tuy : K. A. WIRTH, pp. 183-186 — voir aussi p. 185 : le motif des trois clous apparaît, dans le traité de polémique, comme un moyen d'intensifier la dévotion popu-

laire, grâce au caractère plus poignant de la Passion : "Ut maiori acerbitate passionis Christi populi devotio excitetur". — Sur la reconstitution du climat religieux, *ibid.*, p. 195 : On assiste alors à une "actualisation plus marquée de la Passion" (ce que signale l'évêque espagnol dans le passage cité plus haut).

Aussi bien, les plus anciens commentaires doxologiques concernant le nombre et le groupement des signes de croix à l'Offertoire apparaissent-ils dès le début du XII^e siècle, sous la plume de théologiens allemands tels que Berthold de Constance. Et K. A. Wirth de conclure : "Nous pensons que la liturgie de la messe fut la source d'où naquit la représentation du crucifix à trois clous"¹⁴.

**

Cette dissertation offre l'intérêt majeur de rassembler une vaste documentation fournie d'une part par les monuments artistiques et d'autre part par les textes religieux et profanes de l'époque. Mais, il faut bien avouer que même les explications par la liturgie, pour ingénieuses qu'elles soient, ne parviennent pas à résoudre le problème si complexe posé par la genèse du Crucifix à trois clous. Aussi est-il nécessaire de compléter par quelques adjonctions nouvelles cet ouvrage de base, qu'il convient d'utiliser, en quelque sorte, comme "rampe de lancement".

La recension analytique très minutieuse des crucifix à trois clous établie par K. A. Wirth semble pour ainsi dire complète. Il y manque toutefois un crucifix en bois polychrome originaire de Suisse alémanique (collection privée, début XIII^e siècle ?) (fig. 7), ainsi que deux miniatures alsaciennes : l'une, de la même époque, dans le Psautier Lichtental 25 de Karlsruhe¹⁵ (fig. 8), l'autre, très probablement du XI^e-XII^e siècle, dans un Missel de Murbach à Colmar (Bibl. Municipale Cod. 443)¹⁶ (fig. 9).

Ce qui fait tout d'abord l'intérêt de cette dernière composition — dessinée à la plume —, c'est son caractère nettement ottonien tardif, alors que le Sauveur y est pourtant fixé à la croix par trois clous. Si la datation n'est pas facile à déterminer, c'est que les opinions des paléographes eux-mêmes divergent sur ce point.

P. Neveux et E. Dacier considèrent les Cod. 443 et 444 de Colmar comme deux missels du XIII^e siècle¹⁷. Or, les deux Crucifixions que renferment ces manuscrits (à trois clous dans le premier, à quatre clous dans le second) se rattachent sans aucun doute à la tradition des sacramentaires de Saint-Gall¹⁸ et évoquent par le style certaines miniatures de la Reichenau¹⁹. Le chanoine Leroquis et, à l'heure actuelle, Ch. Samaran paraissent plus proches de la vérité lorsqu'ils font remonter ces missels, provenant de Murbach, au XI^e siècle²⁰. Peut-être le Ms 443 est-il un peu postérieur et fut-il composé au début du XII^e siècle, à une époque où naissent les ultimes productions de tradition ottonienne. Dans les deux manuscrits, la Crucifixion forme la lettrine T(e igitur), selon un usage suivi dans les sacramentaires depuis

14. K. A. WIRTH, pp. 198-200, et p. 202. — Cf. aussi p. 202 : les premiers éléments de cette forme d'interprétation, selon laquelle le sacrifice de la messe prend une signification commémorative, figurent chez Honorius d'Autun, et leur développement se situe dans la seconde moitié du XII^e siècle.

15. Issu d'un monastère bénédictin (peut-être Murbach), après 1235, f° 6; H. SWARZENSKI, *Die deutsche Buchmalerei des XIII Jahrhunderts*, Berlin, 1936, fig. 442.

16. F° 16 : peinture à pleine page inachevée; V. LEROQUAIS, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, t. I, Paris, 1924, p. 132.

17. P. NEVEUX et E. DACIER, *Les richesses des Bibliothèques provinciales de France*, Paris, 1932, t. I, p. 144.

18. Cod. 339 et 341 de Saint-Gall, sacramentaires du XI^e siècle: A. MERTON, *Die Buchmalerei in St-Gallen von neunten bis elften Jahrhundert*, Leipzig, 1923. LXXII, n° 2 et LXXVI, n° 2.

19. Psautier de Karlsruhe Aug. 161: K. KÜNSTLE, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX und X Jahrhundert*, Fribourg-en-Brisgau, 1906, p. 30, fig. 11. — Évangélaire d'Otton III à Munich Clm. 4453: G. LEIDINGER, *Das sogenannte Evangelium Ottos III* (Miniatures aus Hs. der Kgl. Hof-und-Staatsbibliothek in München, Heft I), Munich, 1912, pl. 50.

20. V. LEROQUAIS, *op. cit.*, pp. 131-133. — Ch. SAMARAN et R. MARICHAL, *Catalogue des manuscrits en écriture latine avec indication de date, de lieu et de copiste*, t. V, Est de la France, Paris, 1965, p. 646.



FIG. 5. — Psautier de Robert de Lindeseye à Londres, fol. 35 v.

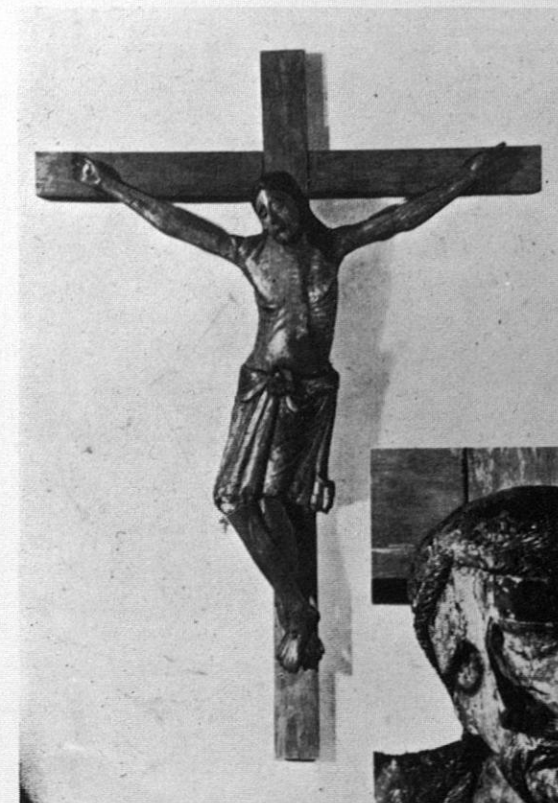


FIG. 6. — Crucifixion espagnole à Chicago.

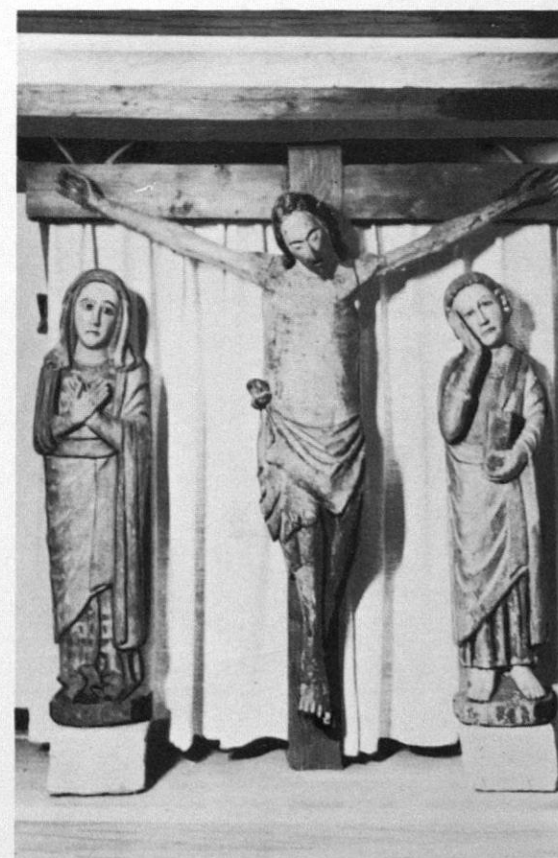


FIG. 7. — Crucifix en bois (collection privée).



FIG. 8. — Psautier Lichtental 25 à Karlsruhe.

l'époque carolingienne²¹ — et le Christ montre le visage glabre qu'il conserve encore sur des miniatures souabes dans la première moitié du XII^e siècle²². La Bibliothèque Municipale de Colmar possède d'ailleurs un autre missel de Murbach, Cod. 429, orné d'une Crucifixion très byzantinisante des années 1200²³ (fig. 10), et il est difficilement admissible que cette dernière œuvre et la miniature du Cod. 443 puissent être contemporaines.

Il semble bien plutôt que la Crucifixion à trois clous de Colmar (fig. 9) s'intercale chronologiquement entre celle du Cod. 444 (ottonienne) (fig. 11) et celle du Cod. 429 (début du XIII^e siècle) (fig. 10) et remonte en fait aux premières décades du XII^e siècle. Elle serait, en ce cas, de quelques années antérieure au bas-relief de Tirmont et pourrait avoir été exécutée sous l'abbé Bertolf (1122-1143).

On peut néanmoins se demander, en toute objectivité, si le croisement des pieds fixés par un seul clou ne procéderait pas d'une retouche ultérieure. Le cas s'est produit sans aucun doute pour les Crucifix d'Unterrexingen, de Siegmaringen et de Lichtenstein, par exemple, œuvres du XII^e siècle, conçues à l'origine selon le type à quatre clous²⁴. Mais aucune altération de ce genre ne se décèle sur la composition de Murbach à Colmar.

Le dessin à la plume du Cod. 443 est par ailleurs, de très loin, la plus originale illustration de la Crucifixion dans tout l'art germanique (peut-être européen) avant 1250. A la différence du Lichtental 25 de Karlsruhe, les pieds du Christ ne reposent pas sur un suppedaneum mais sont fixés à même le bois. Le sang en jaillit comme des mains et du côté souffrance. Sur une croix noire et très mince, se détache un corps étrangement svelte et gracile, constellé d'ecchymoses rougeâtres. Ces traces visibles de flagellation, rendues comme les pustules de lèpre sur les miniatures ottoniennes²⁵, sont d'ailleurs tout à fait conformes aux indications des évangiles. Il n'en reste pas moins que leur figuration dans le portrait du Christ crucifié est si exceptionnelle tout au long du Haut Moyen Âge et de l'époque romane qu'elle mérite à bon droit d'être signalée. Le miniaturiste de Murbach rompt avec un usage presque millénaire d'origine hellénistique : celui de représenter le Sauveur crucifié sans la moindre allusion au supplice du fouet qu'il a subi quelques heures auparavant (cf. par exemple le Lichtental 25), par crainte de réalisme. Enfin, le Christ porte un diadème noir très stylisé qui n'est plus une couronne royale, mais qui n'est pas encore la couronne d'épines. Ainsi se renforce le caractère poignant de cette esquisse hors de pair²⁶.

Toujours sur le plan iconographique, en ce qui concerne la présence de trois clous non plus dans les Crucifixions, mais parmi les Instruments de la Passion, on peut ajouter à la liste déjà longue de K. A. Wirth deux autres œuvres allemandes d'époque romane tardive : le Clm. 23093 de Ratisbonne-Prüfening à Munich²⁷, et un Psautier de Fribourg en

21. Cf. le Paris. B.N. lat. 9428 (Sacramentaire de Drogon, vers 850), école de Metz, f° 15v : W. KÖHLER, *Die Karolingischen Miniaturen*, t. III, Berlin, 1960, pl. 79a : image typologique préfigurant le sacrifice de l'agneau.

22. Exemple : Bible d'Ellwangen (?) à la Landesbibliothek de Stuttgart, Bibl. fol. 60, f° 37^{ra} et 37^{rb} : K. LÖFFLER, *Die schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit*, Augsburg, 1928, pl. 48 a et 48 b (Résurrection du jeune homme de Naïm et Marie-Madeleine chez Simon).

23. Première moitié du XIII^e siècle : V. LEROQUAIS, *op. cit.*, t. II, p. 72. — Reproduction en coul. de la

Crucifixion, f° 65v dans "Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar", 1957, près de la p. 12.

24. K. A. WIRTH, *op. cit.*, pp. 25-26.

25. Exemple : Évangélaire d'Otton III à Munich, f° 97 : G. LEIDINGER, *op. cit.*, pl. 26.

26. Lichtental 25, f° 5 : H. SWARZENSKI, *op. cit.*, fig. 441. D'après M. le Professeur L. Grodecki, le dessin à la plume de Colmar serait plus tardif, en raison du style déjà "gothique" et parce qu'on voit, sur le feuillet, des traces de composition antérieure. Je tiens à le remercier ici de son avis toujours si autorisé.

27. R. BERLINER, *Arma Christi* (Münchner Jb. der bild. Kunst, 1955, pp. 35-152), p. 42.

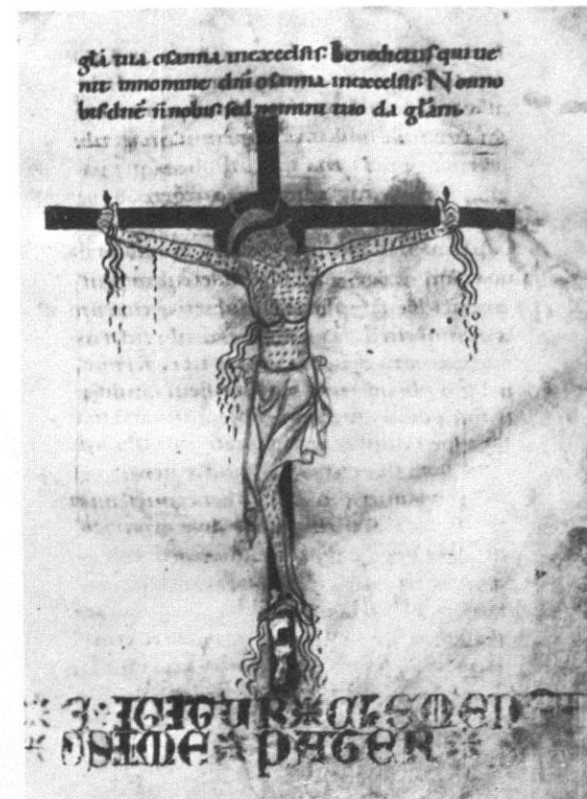


FIG. 9. — Colmar Cod. 443 : Missel de Murbach.



FIG. 10. — Colmar Cod. 429 : Missel de Murbach.



FIG. 11. — Colmar Cod. 444.

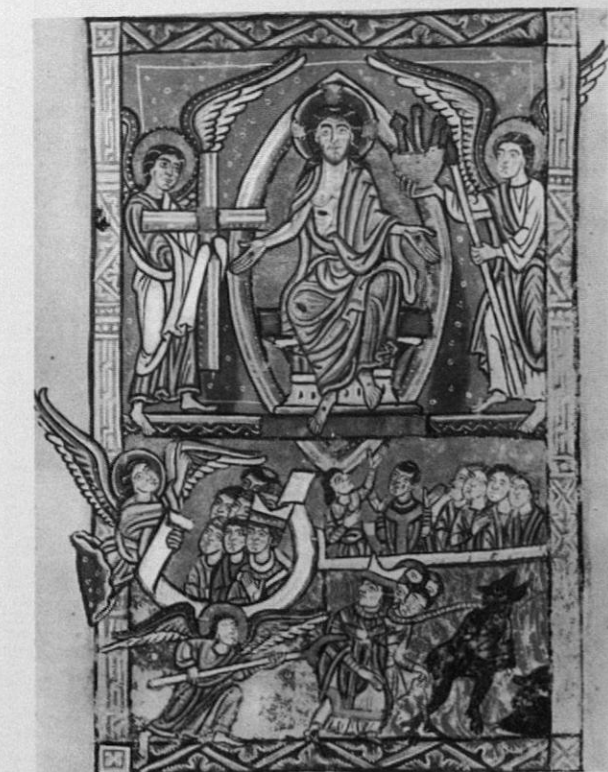


FIG. 12. — Psautier de Pairis à Fribourg-en-Brisgau.

Brisgau illustré sans doute dans l'abbaye cistercienne de Pairis en Haute-Alsace au début du XIII^e siècle²⁸ (fig. 12).

D'ailleurs, l'apparition des trois clous dans la sculpture française est antérieure aux années 1150. Rudolf Berliner observe que dès le second quart du XII^e siècle, ils se profilent sur des bas-reliefs de portail dans les églises de Beaulieu et de Martel, et à Sainte-Foy-de-Conques²⁹. Cette particularité ne viendrait-elle pas des états latins d'Orient fondés par les croisés francs au début du XII^e siècle ?

Assurément, les églises romanes de Terre Sainte ne s'ornent d'aucune sculpture relative aux Instruments de la Passion, et les tailleurs de pierre qui travaillent dans le royaume de Jérusalem sont d'ordinaire des occidentaux³⁰. En revanche, il n'est pas exclu que l'adoption de trois clous dans les "Arma Christi" soit liée à la prétendue découverte de reliques de la Passion par les Croisés en Syrie ou en Palestine. La Sainte Lance tombe entre leurs mains le 24 juin 1098 à Antioche : un pèlerin provençal, Pierre Barthélémy, la met au jour en présence du comte de Toulouse, Raymond de Saint-Gilles, à la suite d'une vision, dans l'église de l'apôtre Pierre³¹. Or, au tympan de l'église de Martel (Lot), elle figure entre les mains d'un ange qui tient aussi par ailleurs les trois clous (fig. 13). Rien n'interdit de supposer que ces derniers furent l'objet d'une "invention" analogue à Jérusalem, par exemple, après la conquête de la ville le 15 juillet 1099, bien que les chroniqueurs n'en soufflent mot.

Quant aux explications de caractère liturgique proposées par K. A. Wirth, le cardinal Lothaire Conti, à la fin du XII^e siècle, ne désigne pas nommément les trois clous, ni même sous une forme voilée. Aussi bien, ce prélat affirme-t-il un peu plus tard dans son sermon "De uno martyre" : "Quatuor clavi sunt, quatuor principales virtutes"³². Il se pose donc, comme la plupart des Pères de l'Eglise, en partisan de la Crucifixion à quatre clous.

II. — LE CRUCIFIX A TROIS CLOUS ET L'OCCIDENT.

Les trois clous et le dogme de la Trinité.

L'élaboration du nouveau motif ne semble donc pas liée à des considérations de symbolisme liturgique, qui ne sont intervenues qu'après coup et peut-être à titre justificatif. Ne conviendrait-il pas de rechercher, à ce point de vue, d'autres affinités possibles avec la symbolique du chiffre 3 ? Les relations qui peuvent rattacher le type iconographique en question au dogme de la Trinité ont été suggérées, mais de manière très évasive, par un théologien américain, J.W. Hewitt, dans un article consacré à l'utilisation des clous dans la Crucifixion :

"I am inclined to think, however, that the dominant reason for the use of three nails is a symbolic and theological consideration. Three is a more obviously sacred number than four. It suggests the Trinity"³³.

Il est symptomatique à cet égard que les trois clous fixant le corps du Sauveur dans le

28. Ms. 24, f° 16 (Jugement dernier), alors que les Crucifixions aux f° 1 (dessin à la plume) et 14 (Beuroner Kunstverlag n° 5210) comportent quatre clous.

29. R. BERLINER, *op. cit.*, p. 42, n. 135.

30. P. DESCHAMPS, *Terre-Sainte romane* (Nuit des Temps, 21), 1964, pp. 244-259.

31. R. GROUSSET, *Histoire des Croisades et du royaume franc de Jérusalem*, t. I, Paris, 1934, pp. 102-103.

32. F.X. KRAUS, *op. cit.*, p. 26, n. 4.

33. J.W. HEWITT, *The use of nails in the Crucifixion* (The Harvard theological Review, Cambridge Mass. Harvard University Press, 1932, pp. 29-45), p. 33.



FIG. 13. — Martel, tympan du portail.



FIG. 14. — Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart, fol. 171 v.

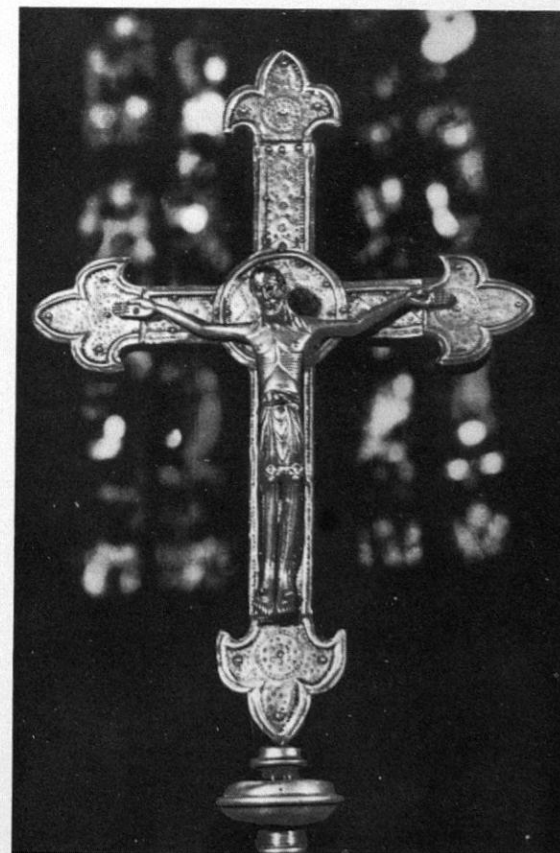


FIG. 15. — Crucifix en bronze à Aix-la-Chapelle.

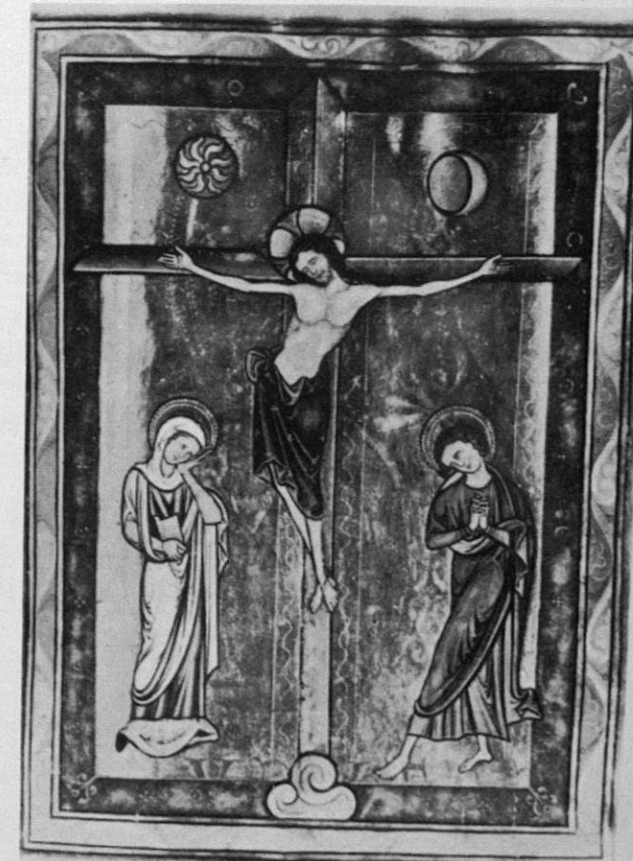


FIG. 16. — Psautier de Peterborough à Cambridge.

Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart³⁴ (fig. 1) et dans le Psautier de Robert de Lindeseye à Londres³⁵ (début du XIII^e siècle) (fig. 5) forment les sommets d'un triangle équilatéral : allusion vraisemblable à l'égalité parfaite du Père, du Fils et du Saint-Esprit. — Le manuscrit de Stuttgart renferme d'ailleurs une autre Crucifixion, intégrée à une représentation de la Trinité : Dieu le Père, assis sur un trône, tient la Croix à quatre clous sur laquelle le Christ vient d'expirer, assisté par la Colombe de l'Esprit-Saint³⁶ (fig. 14).

De la région rhéno-mosane, où prit naissance la nouvelle formule, provient également un curieux crucifix en bronze conservé à Aix-la-Chapelle : certes le Christ y est fixé par quatre clous, mais chaque main et chaque pied comportent six doigts. On peut y voir une évocation subtile des vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse adorant l'Agneau Mystique³⁷, mais aussi une illustration fort originale rattachée au symbolisme du chiffre trois dans la Crucifixion (fig. 15). Le dogme de la Trinité est, semble-t-il, très en honneur dans le cercle des théologiens latins au début du XII^e siècle, si l'on en juge d'après Rupert de Deutz³⁸.

Le croisement des jambes : de la mesure hellénistique à l'expressionnisme du roman baroque.

Le croisement des jambes observé dans les Crucifixions à trois clous tardives se rencontre dans certaines illustrations byzantines d'un autre thème, à portée trinitaire, le Baptême du Christ. Le corps du Sauveur s'y montre, comme toujours, entièrement nu. La manière dont les jambes se croisent à Byzance à partir du XI^e siècle, puis à Salzbourg et en Rhénanie, est un rappel de sa progression à travers les eaux du Jourdain, mais aussi un procédé destiné à sauvegarder la pudeur du Christ désireux de voiler sa nudité. Le croisement des jambes se substitue au geste de la main gauche masquant le sexe sur les documents de tradition syro-cappadocienne³⁹. — Certains textes littéraires occidentaux relatant une scène de Crucifixion à trois clous (pseudo-Anselme, pseudo-Bonaventure) insistent eux aussi sur la nudité du Seigneur qui l'oblige à croiser les jambes (et les pieds), par souci de décence. Le témoignage le plus significatif en la matière est celui de la "Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris Rhythmica" (Allemagne méridionale, début du XIII^e siècle), où le Christ nu est crucifié à terre avec trois clous. Les bourreaux voudraient fixer chaque pied séparément, mais n'y parviennent pas, tant leur victime s'y oppose :

"... Illos [pedes] clavis cum duobus affigere volentes,
Sed Jesus genu cum genu tegebat occultando
Humanam verecundiam, cum cruce crus velando
Quia nudus totus erat..."⁴⁰

La question serait de savoir si le Crucifié était réellement ceint d'un pagne au Golgotha, comme dans la plupart des représentations de l'art chrétien médiéval. Il semble bien, en fait, qu'il était nu, car les évangélistes ne précisent nulle part qu'on lui ait laissé une pièce d'étoffe

34. F^o 73^v : A. HASELOFF, *op. cit.*, pl. VI, n° 15.

35. F^o 35 : P. THOBY, *Le Crucifix*, pl. XCI, n° 204.

36. F^o 171^v : A. HASELOFF, *op. cit.*, pl. XI, n° 20.

37. S. MELIKIAN, *Le Trésor de Charlemagne* (Réalités, n° 233, juin 1965, pp. 80-87), reproduction en couleur p. 87, commentaire p. 86.

38. *De Trinitate et operibus ejus...* : MIGNE, P.L. 167, col. 199-1827.

39. Sur le croisement des jambes du Christ baptisé et l'origine byzantine de ce motif : A. HASELOFF, *op. cit.*, p. 119. — Cf. aussi sur l'ensemble de la question G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1916, pp. 170-174 sqq.

40. K. A. WIRTH, *op. cit.*, p. 181.

autour des reins, mais qu'il fut dépouillé de ses vêtements. C'est d'ailleurs ainsi qu'il est représenté aux II^e-III^e siècles sur trois gemmes chrétiennes, dont l'une en provenance de Gaza. Le "subligaculum" n'apparaît que plus tard, entre autres sur les portes sculptées de Sainte-Sabine à Rome⁴¹. Les artistes cessent donc très vite de respecter la vérité historique. Quant aux textes littéraires du XIII^e siècle qui viennent d'être cités, ils reviennent par contre aux indications fournies par les Ecritures, en concordance avec le célèbre psaume de David XXII, 17.

Dans la Crucifixion, comme dans le Baptême du Christ, le croisement des jambes atteste, en tout cas, une survivance de l'esprit hellénistique. Sur le plan de l'esthétique, il s'agit là d'une attitude "plastique", plus harmonieuse, plus élégante que la juxtaposition en vigueur jusqu'alors. Mais en même temps, elle ouvre la voie à certaines variations susceptibles d'accentuer davantage encore le caractère pathétique du Christ mort sur la Croix, en liaison avec le déhanchement latéral, l'affaissement de la tête et la saillie des muscles abdominaux (provoquée par le coup de lance) que combinèrent les Byzantins au XI^e siècle et, à leur suite, les Allemands après les années 1150⁴².

Sur ce point, la nouvelle posture du Christ en croix, bien plus répandue en Germanie que partout ailleurs, s'accorde à merveille avec le maniérisme du roman-baroque allemand. Elle parvient à porter jusqu'à son paroxysme l'atrocité des souffrances endurées par le Sauveur supplicié. Le croisement des jambes, d'abord étendues, puis un peu repliées, apparaît comme un complément des notations byzantines. Ce qui semble corroborer une telle constatation, c'est l'aspect très byzantinisant des Crucifixions à trois clous qui décorent le Psautier du Landgrave Hermann de Thuringe à Stuttgart (fig. 1), et le Psautier de Robert de Lindeseye à Londres (fig. 5).

Peu à peu, se substitue ainsi au Christ-roi un Christ de douleur. Jusque-là, les artistes le représentaient comme s'il se tenait debout, les deux pieds rivés parallèlement au bois de la croix, les bras presque toujours à l'horizontale, dans un comportement qui demeurerait pour ainsi dire "royal" par delà le dernier soupir⁴³ : par sa mort et par sa résurrection, ne terrasse-t-il pas le prince des Ténèbres ? (cf. la Descente aux Enfers). A partir du moment où les pieds se croisent, perforés par un seul clou, le Sauveur est véritablement "suspendu" à la Croix : fruit merveilleux du "lignum vitae", grâce à qui les hommes rachetés retrouveront le paradis perdu. Dès le début du III^e siècle, Tertullien glorifie l'arbre de souffrance auquel est suspendue la Vie, utilisant les textes de l'Ancien Testament qui en esquissent comme une préfigure :

"Et lignum, inquit, adtulit fructum suum (Joël, II, 22). Non illud lignum de paradiso quod mortem dedit protoplastis, sed lignum passionis Christi, unde vita pendens a vobis credita non est. (Deut. XXVIII, 66)"⁴⁴.

Suspendu au bois de la Croix, le Christ du Codex 443 à Colmar (fig. 9) surprend par une extrême sveltesse, une minceur inquiétante des bras, une grande fantaisie dans le drapé du pagne, qui pourraient évoquer l'expressionnisme des enlumineurs anglo-normands au temps

41. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, par Dom LECLERCQ, t. III, 2^e partie, fig. 3356 (Gemme de Gaza) et fig. 3357-3358 (les deux autres gemmes). — Subligaculum à Sainte-Sabine, *ibid.*, fig. 3377.

42. Exemples byzantins : G. MILLET, *Recherches...*, fig. 450, entre autres. A Salzbourg, ex. : Clm. 23339 de Munich : G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei*,

Leipzig, 1908-1913, fig. 245. — En Rhénanie : ex. Evangélistaire de Spire à Karlsruhe : O. HOMBURGER, *Das Evangelistar des Speyerer Domes*, Leipzig, 1930, pl. 23 en coul.

43. Cf. H. WENTZEL, *Miscellanea*, dans "Neue Beiträge zur Archäologie und Kg. Schwabens" (Festschrift Julius Baum), Stuttgart, 1952, pp. 40-42), p. 41.

44. MIGNE, P.L. 2, col. 675.

des Plantagenets⁴⁵. L'étroitesse anormale de la croix à Colmar se trouve plus tard dans le Psautier de Robert de Lindeseye à Londres (fig. 5) et dans le Psautier de Peterborough au Fitzwilliam Museum de Cambridge (début du XIII^e siècle)⁴⁶ (fig. 16). Il y a lieu de rappeler ici une intéressante suggestion du Docteur P. Thoby à propos du crucifix à trois clous : entre la faible largeur du bois et le croisement des pieds observés sur ces miniatures, il s'établirait peut-être un rapport de cause à effet⁴⁷. De fait, on peut concevoir que le corps du Christ ait subi, de la part de certains miniaturistes, un étirement et un amaigrissement qui provoqueraient peu à peu un rétrécissement de la croix, puis, par manque d'espace, le croisement des pieds l'un sur l'autre et le recours à un seul clou pour les fixer.

III. — RELATIONS AVEC LE THÉÂTRE BYZANTIN.

Même si le type du Crucifix à trois clous demeure inconnu des artistes grecs, et surgit dans divers pays d'Europe occidentale en une série discontinue de créations proprement régionales, échelonnées à la fois dans le temps et dans l'espace, sans connexions apparentes, il n'en demeure pas moins que ses origines profondes résident à Byzance et au sein du monde oriental. C'est là que les créateurs latins ont puisé l'essentiel de leur inspiration.

La relique du Saint Suaire (attestant le croisement des pieds) est acquise au V^e siècle par l'impératrice Eudoxie lors d'un séjour à Jérusalem⁴⁸.

L'un des premiers poètes à chanter le Crucifix à trois clous est Nonnos de Panopolis (Haute-Egypte), grec converti qui, vers 410, compose une "Paraphrase du saint évangile de Jean" : il y décrit les pieds du Christ repliés l'un sur l'autre

Ποσσὶν ὁμοπλέξεσσιν

et fixés par un seul clou : ἄξιγι γόμφῳ⁴⁹.

Dans la "Caverne au Trésor" (évocation du Saint Sépulcre), œuvre syrienne attribuée à saint Ephraïm (IV^e siècle), mais qui remonte sans doute au VI^e, "trois clous furent enfoncés dans le corps de Notre-Seigneur, deux dans ses mains et un dans ses deux pieds"⁵⁰.

L'épopée du roi Orendel — ou de la Sainte Tunique — dérivée du roman grec d'époque tardive "Apollonios de Tyr", se rattache elle aussi à ce contexte géographique de l'Orient byzantin⁵¹, et il en va de même pour le "Χριστὸς πάσχων", célèbre drame liturgique grec du XI^e-XII^e siècle où le Christ est crucifié avec trois clous.

Cette pièce, que l'on donnait dans la nef de Sainte-Sophie à Constantinople, était-elle récitée ou jouée ? Il est impossible de le préciser. Par contre, il est certain qu'on ne la doit pas à saint Grégoire de Nazianze, comme on l'a longtemps cru, mais à un humaniste anonyme qui vivait au temps des Comnènes, selon l'opinion la plus courante. La croix du Christ y est désignée par le qualificatif "τρισηλῶν" "à trois clous", au vers 1487 :

"γυμνὸν, τρισηλῶ κείμενον ξύλῳ λαβῶν"

45. P. THOBY, *op. cit.*, n° 203.

46. *Ibid.*, p. 133, reproduction n° 203 (Psautier de Peterborough à Cambridge).

47. *Ibid.*, p. 129.

48. H. WENTZEL, *Miscellanea*, p. 42.

49. F. X. KRAUS, *Der heilige Nagel*, pp. 19-20. — *Lexicon für Theologie und Kirche*, t. VII, Fribourg,

1962, col. 775, article Naegel. — P. THOBY, *Le Crucifix*, p. 4. — Cf. Migne, P.G., 43, col. 901B (Paraphrase XIX, 90-96).

50. C. BEZOLD, *Die Schatzhöhle*, Leipzig, 1883, p. X (datation) et p. 66.

51. G. EHRISMAN, *op. cit.*, p. 340.

(traduction latine : "nudum tribus clavis fixum accipiens") dans une tirade de Joseph d'Arimathie⁵².

Un bon tiers du drame procède en droite ligne de la tragédie grecque classique : les vers en sont empruntés au Prométhée et à l'Agamemnon d'Eschyle, ainsi qu'à sept pièces d'Euripide. Avec beaucoup de science et d'ingéniosité, le compilateur les altère légèrement pour les adapter au cycle de la Passion⁵³. Sans doute, Prométhée enchaîné est-il considéré par ce Byzantin, à la suite des Pères de l'Eglise, comme une préfigure du Christ crucifié⁵⁴. Peut-être les trois clous mentionnés dans le "Χριστὸς πάσχων" se trouvaient-ils également dans la tragédie d'Eschyle. Le Titan, souffrant lui aussi pour avoir trop aimé l'humanité, est encloué, par l'intermédiaire de chaînes, à un piton par Héphaïstos qu'assistent Force et Violence, au cours du prologue. Les deux chaînes enserrant les bras et l'anneau encerclant ses jambes sont rivés au roc par des clous, et il n'est pas impossible qu'il y en eût autant que d'entraves, autrement dit trois⁵⁵.

Le jeu liturgique byzantin, qui n'a pas eu d'influence sur les artistes grecs dans ce domaine, n'aurait-il pas déterminé en revanche l'éclosion du Crucifix à trois clous en Occident ?

Dans la plupart des Passions en langue allemande, élaborées à partir de 1350 environ — la plus ancienne est celle de Francfort-sur-le Main —, le Christ est crucifié à terre avec trois clous⁵⁶.

Or, les premières Passions occidentales apparaissent dès le XII^e siècle. Un chroniqueur de Thann (1190) en signale une jouée chaque année à Haguenau en l'honneur de la Couronne d'épines, de la Lance, d'un Clou et d'un fragment de la vraie Croix que l'empereur Frédéric Barberousse y avait fait exposer dans une chapelle édifiée par ses soins dès 1153⁵⁷. D'autre part, l'abbaye bénédictine du Mont-Cassin possède un drame latin de la Passion rédigé vers 1160 et comportant une suite de douze scènes, du marché conclu entre Judas et Caïphe jusqu'aux lamentations de Marie au pied de la Croix⁵⁸. Le Christ y était-il crucifié avec trois clous ou avec quatre ? On ne sait. Cependant, les poèmes occidentaux du XIII^e siècle feraient plutôt pencher pour la première solution. Le "Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini", attribué à saint Anselme de Cantorbury († 1109), mais sûrement plus tardif, confirme aussi cette conjecture. L'œuvre en question s'apparente aux écrits du Piémontais Ogerius de Trino, abbé de Locedio (qui vécut de 1136 à 1214)⁵⁹. Dans cet opuscule, la Vierge Marie décrit à Anselme les péripéties du crucifiement à trois clous, dont la mise en scène annonce à bien des égards celle des Mystères :

"Post hoc deposuerunt crucem super terram et eum desuper extenderunt, et incutiebant primo unum clavum adeo spissum quod tunc sanguis non potuit emanare ; ita vulnus clavo replebatur. Acceperunt postea funes et traxerunt aliud brachium filii mei Jesu, et clavum secundum ei incusserunt. Postea pedes funibus traxerunt et clavum acutissimum incutiebant"⁶⁰.

52. MIGNE, P.L. 38 (col. 133-338), col. 255. Cf. F. X. KRAUS, *op. cit.*, p. 19, n. 3 : référence erronée (ce n'est pas le vers 1463, mais le vers 1487). Sur la datation du drame et la question de savoir s'il était récit ou joué : H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, t. I, Salzbourg, 1957, p. 225.

53. H. KINDERMANN, *op. cit.*, p. 225.

54. Cf. par exemple Tertullien : L. SECHAN, *Le mythe de Prométhée*, Paris, 1951, pp. 15-16.

55. Cf. ESCHYLE, t. I, texte établi et traduit par P. MAZON, Coll. Budé, Paris, 1963, pp. 160-164.

56. G. DURIEZ, *La théologie dans le drame religieux au Moyen Âge*, thèse de Lettres, Lille, 1914, p. 419.

57. M. BARTH, *Die Herz-Jesu Verehrung im Elsass*

vom 12 J. bis auf die Gegenwart, Fribourg, 1928, p. 20. — L. SIG, *Das geistliche Schauspiel im Elsass*, Strasbourg, 1906, pp. 23-24.

58. O. JODOGNE, *Recherches sur les origines du théâtre religieux en France*, "Cahiers de civilisation médiévale", t. VIII, 1965, pp. 179-180.

59. H. BARRÉ, *Le Planctus Mariae attribué à saint Bernard* ("Revue d'ascèse et de mystique", t. 28, 1952, pp. 243-266), pp. 253-254 et 266. Je dois ce renseignement à l'amabilité de M. le Professeur Châtillon, que je tiens à remercier très vivement.

60. MIGNE, P.L. 159, col. 271-290 : chapitre X "De crucifixione et crucis erectione", col. 282-283.

Le texte si explicite du pseudo-Anselme, qui se vante "d'avoir vu le premier de qu'aucun Évangile n'a décrit"⁶¹, incite à rechercher dans le théâtre religieux du XII^e siècle les origines du Crucifix à trois clous. Tout se passe comme si l'auteur du dialogue avait assisté à une mise en scène de ce genre pour un lieu de la Passion et avait voulu en laisser une minutieuse description. La Crucifixion n'est relative de manière pas affiliée au "Χριστός πάσχων"⁶². Rien n'interdit de supposer que le drame byzantin exerça dans ce domaine une influence sur le théâtre occidental. V. Cottas, qui le tenait pour une œuvre du IV^e siècle, réellement écrite par saint Anselme de Narbonne, prétendait qu'il avait été diffusé à travers toute la chrétienté, sous forme de liturgie⁶³. Mais alors, sous quel nom on peut admettre néanmoins que les clercs se produisent en scène, toujours en allemand, passant par Constantinople pour se rendre en Terre Sainte, les uns pour assister à des représentations de cette nature dans la nef de Sainte-Sophie et y remarquer l'original, indiquant pour eux, des trois clous dont ils auraient rapporté l'usage dans leurs pays.

Le choix de la technique impériale comme lieu de représentation des Évangiles peut remonter à l'époque des Conciles à la fin du I^{er} siècle, mais ne se trouve jamais en Occident, tout au moins sous forme séculière. L'original même de l'œuvre, attesté par l'empereur germanique Otton I^{er} à Constantinople (963), se trouve à la bibliothèque palatine du Vatican, sous le nom de manuscrit des scènes principales d'une Passion byzantine en dix scènes — de la Résurrection de Lazare à l'Incarnation de Thomas — et l'on sait que ce drame était joué dès le X^e-XI^e siècle à Sainte-Sophie ou dans une autre église de la capitale⁶⁴. Les clercs qui interprètent ces pièces à Constantinople comme dans des ans, se servent de masques comme dans les tragédies antiques, revêtent des costumes militaires, se transforment pour les besoins de la cause en quadrupèdes, par exemple en ânes : c'est ce que condamne, en particulier, le patriarche Basalmon, au XII^e siècle⁶⁵, dont les imprécations laissent présager celles des papes Innocent III (1207) et Grégoire IX (1234) lancées pour des motifs analogues contre des clercs acteurs de jeux liturgiques en Occident⁶⁶.

Parallélisme frappant qui rend très vraisemblable l'influence du théâtre byzantin sur le théâtre latin, en ce qui concerne spécialement la Crucifixion à trois clous. Plusieurs arguments pourraient être invoqués en faveur d'une telle impulsion :

a) Aux XI^e et XII^e siècles, le répertoire iconographique et la technique artistique de Byzance se sont répandus en Europe occidentale. Or, art et théâtre religieux vont alors de pair dans toute la chrétienté, et il est probable que les apports de Constantinople, héritière de la culture antique dans tous les domaines, y compris celui du théâtre, se firent sentir aussi parfois dans la mise en scène des drames liturgiques occidentaux. C'est ce qu'a d'ailleurs démontré récemment H. Kindermann : d'après lui, le théâtre grec du Haut Moyen Âge devait fatalement jouer un rôle d'intermédiaire entre la tragédie grecque de l'Antiquité et les jeux liturgiques latins du XII^e siècle⁶⁷.

b) De fait, le théâtre byzantin est antérieur au théâtre occidental, comme l'atteste entre autres la représentation scénique au VII^e siècle d'une homélie composée sur l'Annonciation par le

61. Cf. E. ROY, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, "Revue bourguignonne", t. XIII, 1903, nos 3-4, p. 93.

62. V. COTTAS, *L'influence du drame "Christos Paschon" sur l'art chrétien d'Orient* (thèse complémentaire, Paris, 1931), p. 69.

63. H. KINDERMANN, *op. cit.*, p. 212.

64. *Ibid.*, p. 225.

65. *Ibid.*, pp. 212-213.

66. *Ibid.*, p. 301 et pp. 511-512.

67. *Ibid.*, p. 226.

patriarche de Constantinople Germain (634-733)⁶⁸. Par ailleurs, le "Χριστός πάσχων" lui-même semble être apparu quelques décades avant le dialogue "De passione Domini" du pseudo-Anselme. De toutes manières, à l'époque où l'on joue ce drame byzantin, il n'existe rien d'analogue en Occident, où le cycle de la Rédemption n'inspire, en matière de jeu liturgique, que la Visite des Saintes Femmes au Tombeau⁶⁹. C'est le glorieux jour de Pâques que l'on y célèbre alors et non pas les souffrances du Vendredi Saint.

Il se pourrait donc que la Crucifixion à trois clous soit venue enrichir le théâtre religieux d'Occident autour des années 1150, au lendemain de la seconde croisade. Cet apport byzantin à la culture latine coïnciderait chronologiquement avec la grande expansion que connaissent à ce moment, en Europe, les techniques de l'art grec posticonoclaste.

Ce qui ne laisse cependant pas d'être troublant, c'est que rien n'atteste la représentation d'une Crucifixion à trois clous en Occident avant les mystères allemands des XIV^e et XV^e siècles, mis à part peut-être le témoignage du pseudo-Anselme. Il faudrait en conclure que ce genre de représentation avait probablement cours en Occident depuis le milieu ou la fin du XII^e siècle, mais qu'il s'agissait en quelque sorte d'une tradition orale créée et perpétuée par la force de la coutume, et fixée beaucoup plus tard seulement sous une forme rédigée (c'est le processus qu'on observe pour l'épopée d'Orendel, composée au XII^e siècle et rédigée au XV^e).

c) Enfin, on connaît un drame où l'influence du théâtre religieux byzantin s'est réellement exercée en Occident : celui du Jeu des Prophètes, à Saint-Martial de Limoges (vers 1200)⁷⁰.

CONCLUSION

En dernière analyse, ce qui rend très difficile une telle enquête, c'est l'aspect complexe que revêt la genèse de la nouvelle formule. Pourquoi celle-ci surgit-elle en Europe occidentale et seulement au XII^e siècle ? Pourquoi s'enracine-t-elle en Germanie plus profondément que dans les pays voisins ? Pourquoi se substitue-t-elle au type de Crucifixion à quatre clous à partir de 1250 ? Autant de questions qui ne peuvent être tranchées de façon satisfaisante. Il apparaît en tout cas que les arguments de caractère liturgique, théologique, ou esthétique ne sauraient fournir la clé du problème, car ils ont dû se développer a posteriori, après l'apparition du Crucifix à trois clous et comme pour la justifier aux yeux de l'Eglise, le Crucifix étant un objet de culte.

Il semblerait bien plutôt que cette mystérieuse création soit plus ou moins subordonnée à l'évolution du théâtre religieux européen et à une diffusion possible du "Χριστός πάσχων" en Europe occidentale dans le contexte des seconde et troisième croisades et des pèlerinages en Terre Sainte. Quant au passage du théâtre à l'iconographie, si le motif du Crucifix à trois clous se manifeste seulement à cette époque et non pas auparavant, c'est qu'il devait s'inscrire dans le courant de concepts allégorico-mystiques (à la fois vulgarisés par les théologiens et illustrés par les artistes) où se complait alors la pensée religieuse du monde occidental. C'est aussi parce qu'il ne pouvait être élaboré que par des peintres ou des sculpteurs en pleine possession de leurs facultés et capables de transposer à leur guise n'importe quel schéma.

68. *Ibid.*, p. 510.

69. O. JODOGNE, *op. cit.*, pp. 1-3.

70. H. KINDERMAN, *op. cit.*, p. 238.

Or, ce n'est qu'au XII^e siècle qu'ils parviennent réellement à une telle maîtrise. A ce point de vue, l'image de la Crucifixion à trois clous peut être mise en parallèle avec celles de l'Eglise montée sur l'animal du Tétramorphe, et de la Synagogue prostrée sur l'ânesse, au Golgotha : autres tentatives d'enrichir la signification du thème (mais en conservant l'ancienne formule de Crucifixion à quatre clous) apparues presque en même temps en Rhénanie (*Hortus deliciarum*)⁷¹ et en France (vitrail à l'abbaye Saint-Rémi de Reims)⁷². Le motif de l'ânesse provient probablement d'un drame liturgique. Il est un autre jeu, le "Ludus de Antechristo", composé à Tegernsee en Bavière, vers 1160, qui inspire sûrement plusieurs miniatures de l'*Hortus*⁷³.

Aussi, n'est-il pas impossible que ce soit — tout bien pesé — le spectacle familier d'une Crucifixion à trois clous dans un drame liturgique latin de la Passion imité de Byzance qui ait contribué à l'élaboration et à la cristallisation de ce nouveau type iconographique, destiné au plus brillant avenir, en Occident.

Strasbourg.

Gérard CAMES.

71. W. NEUSS, *Das Buch Ezechiel im Theologie und Kunst bis zum Ende des XII Jahrhunderts*, Münster i. W., 1912, p. 242, fig. 49.

72. Ch. J. CONNICK, *Adventures in light and colour*, New York, 1937, pl. 33.

73. Jeu de l'Antéchrist: MIGNE, P.L. 213, col. 947-960. — Hortus: STRAUB-KELLER, *Herrade de Landsberg. Hortus deliciarum*. Strasbourg, 1879-1899, pl. LXIII et LXIV.

A NOTE : THE MISSING MODEL OF THE SAINT-JULIEN DE TOURS FRESCOES AND THE ASHBURNHAM PENTATEUCH MINIATURES

by Annabelle Simon CAHN

It has recently been shown by Professor André Grabar that the artists working on the late eleventh century frescoes of the abbey church of St. Julien in Tours were directly inspired by the so-called « Ashburnham Pentateuch » (Paris, Bib. Nat., Nouv. acq. lat. 2334)¹. He noted that the surviving miniatures corresponded to the wall painting fragments², but scenes of the Adoration of the Golden Calf, Moses breaking the Tablets of the Law (Ex. xxxii. 18, 19) and the Execution of the Idolators by the Levites (Ex. xxxii. 27-29), still to be seen at St. Julien, did not figure among the manuscript pages in its present state. Professor Grabar conjectured that the missing scenes were contained on an additional page still in the manuscript at the time of the execution of the frescoes³. Basing himself on compositional elements evident on the other pages, he proposed two sound hypotheses : if the illustration was divided into three registers, the preferred format of the manuscript, the scenes would have been arranged with Moses on Mount Sinai above, Moses breaking the Tablets of the Law in the middle range and the Execution of the Idolators below ; if the illustration had but two registers, Moses on Sinai would have appeared above and the two other scenes below. According to Grabar, this page would have probably filled the lacuna between folios 69 v and 70⁴.

The widow of the folio still survives, though barely distinguishable from other, more modern parchment strips inserted into the binding to hold loose single pages in place. Nestled between folios 133 v and 134, the widow is distinguished by a clean but irregular edge. It was removed some time between the painting of the St. Julien frescoes and Lord Ashburnham's purchase in 1847, as the foliation does not account for the page. Evidence of this fragment had already been noted by Quentin, who described it as a « talon où l'on voit un grand vase, les fers de lance d'une troupe armée et des bords de vêtements »⁵.

1. A. GRABAR, *Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours*, Cahiers Archéologiques, tome IX, 1957, pp. 329-341, this being a brilliant elaboration of a connection first observed by M. WEBBER, see Dominguez BORDONA, J., *Die Spanische Buchmalerei vom Siebten bis Siebzehnten Jahrhundert*, 2 Band, München, Firenze, 1930, p. 45, note 3.

2. *Ibid.*, p. 331.

3. *Ibid.*, p. 332.

4. *Ibid.*, p. 338.

5. QUENTIN, DOM HENRI, *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate*, 1^{re} Partie, Octateuque, *Collectanea Biblica Latina*, Vol. VI, Rome, Paris, 1922, p. 425.

rieures des basiliques romaines, c'est-à-dire en avant de l'abside, le prébystérium surélevé par quelques degrés au-dessus de la nef centrale et sans doute prolongé dans la nef centrale par une plateforme sur le devant de laquelle se tenait l'Ambon ou chaire à prêcher.

L'abbé Nèel parle de la découverte d'un fragment de beau marbre blanc qui devait appartenir à la partie supérieure d'un pilier, probablement le départ de la rampe d'un escalier menant à l'Ambon. Nous avons dans notre fouille également trouvé de nombreux fragments de marbre blanc qui devaient provenir d'une clôture de marbre ou cancel délimitant le prébystérium à la hauteur de l'Ambon.

L'ancien mausolée de l'église Saint-Rustique a été retrouvé en 1636 dans la démolition de la tour Moreau, c'est la reproduction de l'église constantinienne du Saint-Sépulcre⁶. Ce petit mausolée en marbre de 1 m 24 de haut, devait contenir des reliques provenant de Jérusalem, pour être placé antérieurement dans la crypte que les fouilleurs travaillant dans la Cour de la Madeleine n'ont pas encore localisée.

La localisation de l'atrium, la découverte de l'emplacement du portique et d'une petite partie du bas-côté, devraient donner l'envie de remettre à jour l'édifice complet qui doit se trouver actuellement recouvert du N.-E. au S.-O. par le foyer municipal et le cellier du Chapitre, bâtiments tous deux parallèles à la Rue Droite. Des fouilles entreprises dans l'ancienne Cour de la Femme pourrait donner de bons résultats et faire connaître le pavage de l'église et les traces des supports de la nef.

La découverte des cryptoportiques par l'architecte Nodet, ajoutée aux vestiges de l'atrium de l'église Saint-Rustique doterait Narbonne d'un des plus beaux ensembles gallo-romain existant en France. Cet appel ne devrait pas laisser insensible la Direction des Monuments historiques.

Toulon.

Jean LACAM.

6. L. SIGAL, *Un Reliquaire du Ve siècle*, dans *Bulletin de la Commission Archéologique de Narbonne*, t. XVI, I, 1924.

DEUX PLATS EN ARGENT DE HAUTE ÉPOQUE BYZANTINE TROUVÉS EN BULGARIE

par Todor GERASIMOV

Il s'agit de deux plats en argent munis d'estampilles de contrôle qui proviennent de la Bulgarie du Nord. Ils ont été découverts accidentellement. L'un d'eux a été malheureusement endommagé, après sa découverte : celui qui l'avait trouvé en a détaché la partie périphérique, pour l'utiliser en tant qu'argent. Nous avons publié¹, voici des années, un dessin à l'encre de Chine de ce qui reste de ce plat. On n'en trouve pas davantage de photographie, dans le *Corpus* des objets en argent bizantins avec estampille de Madame Cruikshank Dodd². C'est depuis peu seulement que nous avons pu nous procurer des photographies des deux côtés de ce fragment du plat, et nous sommes contents de pouvoir les publier présentement, d'autant plus que nous avons pu récemment apporter quelques corrections au déchiffrement des monogrammes et des noms qui figurent sur les estampilles.

Le plat a été trouvé près du village Svetlen, district de Popovo, au Nord-Est de la Bulgarie. Il se trouve actuellement au Musée de la ville de Razgrad. Etant donné l'absence de la partie périphérique du plat, on n'en connaît pas le diamètre, ni le profil de son bord extérieur. Il est muni d'un pied circulaire très bas, de 13 cm de diamètre.

Le milieu du plat est décoré d'une croix allongée dans le sens de la hauteur qui est inscrite dans une couronne (fig. 1). Tous ces ornements sont niellés.

Au revers, dans la partie du plat bordée par les parois du pied, se trouvent quatre estampilles de contrôle disposées en forme de croix.

L'une de ces estampilles, avec buste d'empereur, vient se superposer, à l'avant, à la couronne niellée, et est en saillie par rapport à celle-ci. Ce qui prouve que les quatre estampilles avaient été appliquées au plat après le décor niellé.

Les estampilles appartiennent à trois types différents : hexagonal, carré et rectangulaire, arrondi dans sa partie supérieure. Il y a deux estampilles du troisième type. Dans sa moitié supérieure, est représenté de face, en buste, un empereur nimbé et couronné d'un diadème. Comme le dit l'inscription qui l'entoure, [DN]ANASTASIVS PPAVG, il s'agit de l'empereur Anastase. Contrairement à ses effigies monétaires, Anastase est figuré de face. Le nimbe aussi n'a pas de pendant sur les émissions de ce souverain ; en numis-

1. T. GERASIMOV, *Fragments d'un plat byzantin en argent du VI^e siècle* (en bulgare), dans *Izvestia de l'Inst. archéol. bulgare* XIII, 1931 (1941), p. 335 et s.

2. E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine silver Stamps*, Washington, 1961, p. 61, n° 5.

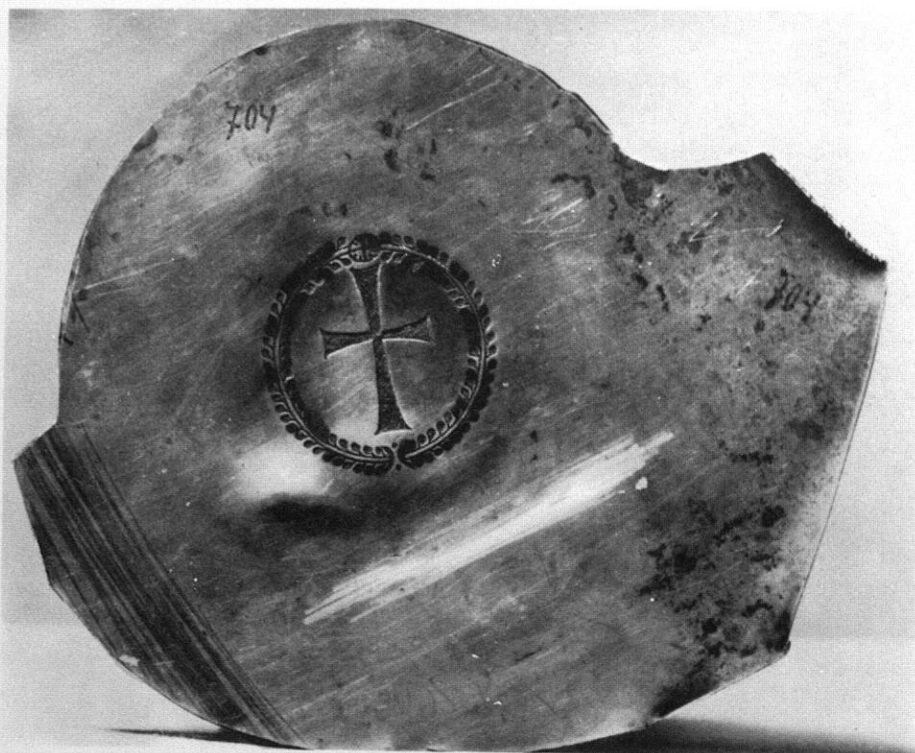


FIG. 1. — Premier plat, avers.



FIG. 2. — Premier plat, revers.

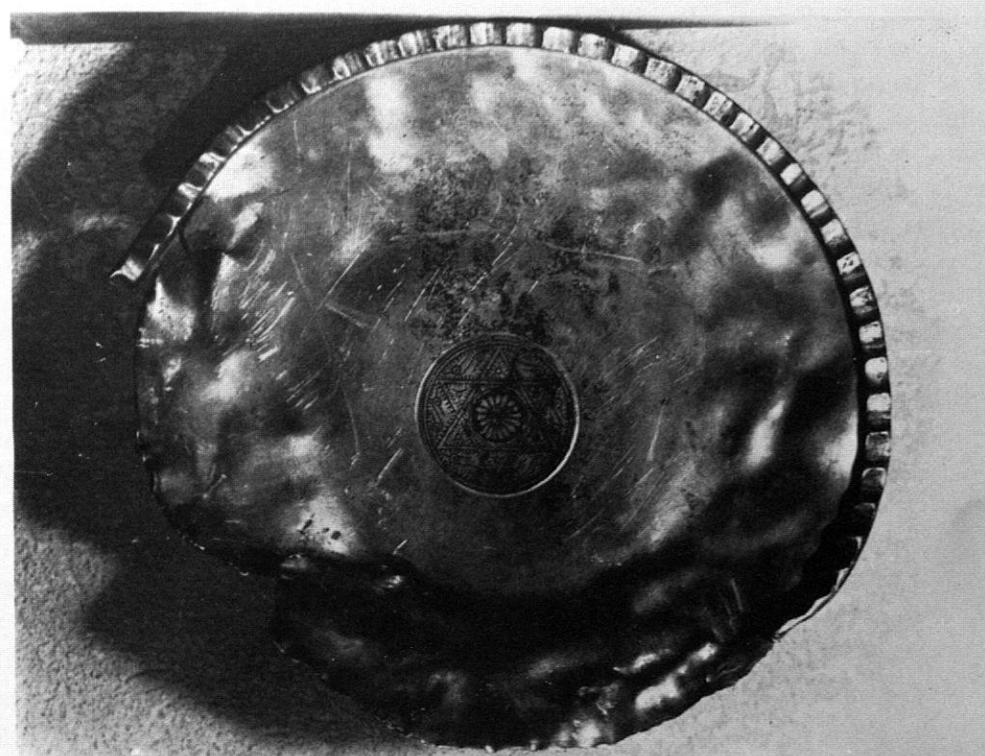


FIG. 3. — Second plat, avers.

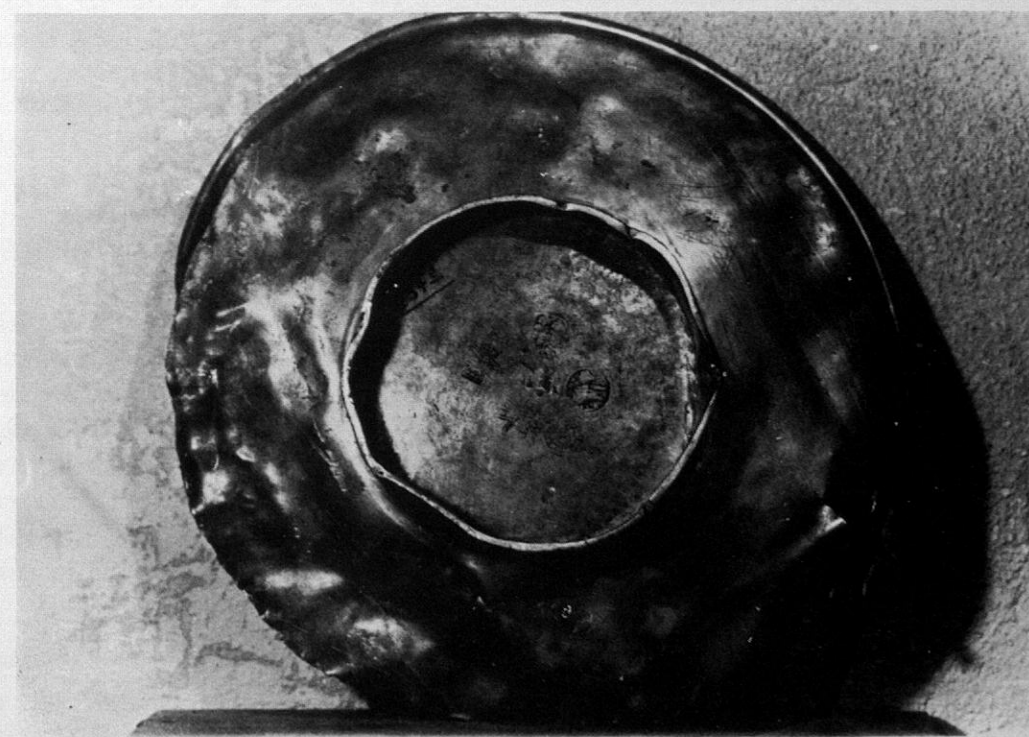


FIG. 4. — Second plat, revers.

matique, le nimbe n'entoure la tête d'un empereur qu'à partir des pièces de l'héritier d'Anastase, Justin I, où celui-ci est représenté debout³.

Sous le buste d'Anastase est gravé un monogramme flanqué de deux croix. Sur les deux estampilles, la partie gauche du monogramme ne ressort pas nettement. On distingue la haste verticale de droite avec les lettres T, E et Y combinées avec elle. Un autre trait, incliné vers la droite, se détache de la haste verticale. Il s'appuyait sur l'extrémité supérieure d'une deuxième haste parallèle à la première. Le monogramme comprend des lettres qui donnent le nom de Justin. Le tracé de ce monogramme est identique à celui d'un plat orné d'une croix de la collection Paul Mallon à New York⁴.

L'estampille au cadre carré a été frappée deux fois. C'est ce qui explique que le monogramme qui en occupe le milieu et la lettre V, qui appartient au nom inscrit à côté, sont reproduits deux fois. Les lettres de la partie droite du monogramme ne sont pas sorties. Par contre, sont distinctes les lettres EV et la courbe supérieure de la lettre O ou Θ. Les deux lettres suivantes du nom sont invisibles. Mais on lit, à la fin de celui-ci, les lettres OV d'un mot au génétif. Tout compte fait, il est permis de lire le nom [ε]AEVΘ[ε]OV. Le monogramme sur cette estampille peut se lire aussi bien ANACTACIOC que IOVCTINIANOC.

La dernière estampille, hexagonale, est la plus distincte. Elle renferme un monogramme de ZENO, autour duquel est tracé le nom +ΘEOΔΩPOV.

La présence d'une image de l'empereur Anastase, sur l'une des estampilles, permet de dater le plat de son règne, soit de 491 à 518.

**

Le deuxième plat a été trouvé accidentellement en bordure du village Rahovitsa, qui est à 13 kms à l'Ouest de la ville de Sevlievo (fig. 3). Il est conservé au Musée de Sevlievo⁵. Le plat est bien conservé. Il ne lui manque qu'un petit fragment sur son bord extérieur. De 29 cm de diamètre, il est monté sur un pied circulaire de 13 cm de diamètre, haut de 2 cm. Le bord du plat est légèrement ondulé⁶.

Le fond du plat est décoré, au milieu, de deux triangles entrecroisés. L'hexagone qui se forme à l'intersection de ceux-ci est occupé par une rosette. L'espace entre les angles des deux triangles, à l'extérieur de ceux-ci, est décoré d'une spirale, aux extrémités de laquelle apparaît un petit trait. Les côtés des triangles sont ornés, de l'extérieur et de l'intérieur, d'une rangée de petits traits. Sur ce second plat également les ornements sont niellés. Le motif des deux triangles entrecroisés (hexagramme) est d'origine iranienne. De l'Iran il passa dans l'art byzantin et musulman. Il sera fréquent dans l'art islamique. En attendant, la présence de ce motif sur le plat que nous décrivons le ferait remonter à l'un de ces ateliers d'orfèvrerie de Syrie qui travaillaient pour Constantinople et les provinces voisines.

Au revers du pied figurent cinq estampilles (fig. 4), qui furent posées avant l'exécution du plat. Elles sont de quatre formes différentes. L'une d'elle est circulaire et renferme les bustes des empereurs byzantins Constant II et Constantin IV Pogonat enfant. Ces effigies se retrouvent sur les monnaies de Constant II⁷. C'est ce qui nous fait croire que le poinçon

3. WROTH, I, pl. III, 1-4.

4. CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, p. 104.

5. Je profite de l'occasion, pour remercier le conservateur de ce Musée, Ionco Passov de m'avoir aimablement autorisé à publier ce plat.

6. Bord analogue sur un plat du Musée Britannique : CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, pl. 87.

7. WROTH, pl. XXI, 17-21; XXXIV, 11-13; XXXV, 1-3.

a été fabriqué dans l'atelier monétaire de Constantinople dirigé par le *comes sacrarum largitionum* qui contrôlait la pureté de l'argent et de l'or qu'on y traitait, ainsi que la préparation d'œuvres artistiques⁸.

Dans la partie gauche de l'estampille se trouve l'inscription (tracée en biais) d'un nom, au génétif : CEPTIOV.

Le même nom, mais au nominatif se retrouve sur la deuxième estampille, où l'on trouve les bustes des deux fils de Constant II, Héraclius et Tibère. Ces effigies sont analogues à celles qu'on voit au revers des *solidi* de Constant II à gros noyau⁹ et sur ses monnaies en cuivre¹⁰.

Sous ces bustes se trouve un monogramme du nom de l'empereur au génétif : KΩNC-TANTINOC.

Le même monogramme combiné avec le nom CEPTIOV apparaît sur un vase orné d'une figure de néréide, sur un autre vase à puiser le liquide (trula) et sur un plat, tous à l'Ermitage¹¹. Ces trois objets datent du règne de Constant II (641-668).

La troisième estampille est cruciforme. Elle a été frappée deux fois. Au milieu, le même monogramme de Constant que sur l'estampille précédente. Dans chacune des branches de la croix se lient deux ou trois lettres qui, réunies, forment le nom de M/AKEA(o)/NIC. Du M initial on ne lit plus que la moitié gauche. La lettre O est absente.

La dernière estampille est hexagonale. Le milieu en est occupé par le monogramme du nom de Constant de même tracé que sur les deux estampilles précédentes. Au-dessus du monogramme est placé le nom IΩANNOV.

La présence des effigies de Constant II et de son fils Constantin IV, sur l'estampille ronde, nous aide à dater le plat des années du règne simultané des deux souverains, soit entre 659 et 668.

Sofia.

Todor GERASIMOV.

8. CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, p. 31.

9. WROTH, pl. XXX, 1-2.

10. *Ibid.*, pl. XXXIII, 16.

11. CRUIKSHANK DODD, *op. cit.*, pl. 75 B, 76, 1 et 77.



FIG. 5. — Second plat, ornement de l'avvers.

TABLE DES MATIÈRES

du volume XVI

Nézih FIRATLI, <i>Encore une façade de faux sarcophages</i>	1
Jean LASSUS, <i>Craticula habebat rotas</i>	5
André GRABAR, <i>Un thème de l'iconographie chrétienne : l'oiseau dans la cage</i>	9
Jules LEROY, <i>A propos de l'inscription syriaque du reliquaire d'Istanbul</i>	17
Victor ELBERN, <i>HIC SCS SYMION, eine vorkarolingische Kultstatue des Symeon Stylites in Poitiers</i>	23
A. FROLOW, <i>Le médaillon byzantin de Charroux</i>	39
Marcel DURLIAT, <i>Tables d'autel à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (IX^e-XI^e siècle)</i>	51
May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Art carolingien et art roman parisiens</i>	77
Jean LAUFFRAY, <i>Les Chevets-Martyria de Saint-Sever sur l'Adour et de Sorde l'Abbaye (Landes)</i>	107
Henri STERN, <i>Notes sur quelques mosaïques de pavement romanes</i>	135
Tania VELMANS, <i>Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique</i>	145
P. MILJKOVIĆ-PEPEK, <i>Une icône bilatérale du monastère Saint-Jean-Prodrome dans les environs de Serrès</i>	177
Gérard CAMES, <i>Recherches sur les origines du crucifix à trois clous</i>	185
Annabelle Simon CAHN, <i>On the missing model of the Saint-Julien de Tours frescoes</i>	203
Jean LACAM, <i>Fouilles de la Madeleine à Narbonne</i>	209
Todor GERASIMOV, <i>Deux plats en argent de haute époque byzantine trouvés en Bulgarie</i>	215

MÉLANGES :

May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Lurs-en-Provence et Ganagobie</i>	221
André GRABAR, <i>Études critiques</i>	227
TABLE DES MATIÈRES	241